

اللّاداب الـجنبي

مجلة فصلية تصدر عن اتحاد الكتاب العرب بدمشق



الادب الاجنبية

مجلة فصلية يصدرها اتحاد الكتاب العرب بدمشق

السنة الأولى - العدد الثالث - كانون الثاني ١٩٧٥

المدير المسؤول: عدنان بجاتي
رئيس التحرير: د. احمد سليمان الأحمد

الاشراف الفني: محمود السيد



مكتبة لسان العرب

www.lisanarb.com

رابط بديل lisanerab.com

الادارة، اتحاد الكتاب العرب - دمشق - شارع مرشد الخاطر
هاتف .. ٤٤٦٧ - المراسلات باسم رئاسة التحرير من بع .. ٣٩٣٠ دمشق



أ. علاء الدين شوقي

www.lisanarb.com

تنويه

- جميع المراسلات تكون باسم رئيس التحرير .
- تتوجه رئاسة التحرير الى الأدباء والمت�رجمين في الوطن العربي لتزويدها بمواد مترجمة من الأدب العالمي في مجالات القصة والشعر والمسرحية والنقد والبحث الأدبي ، وتقديم او تلخيص الكتب ذات الشهرة والفائدة الفنية والفكرية .
ويُرجى من الأساتذة الذين يرسلون المواد المترجمة أن يرفقوها بالأصل ، من آية لغة كانت ، أو الاشارة الى مرجعها اذا كان مشهوراً . وتعتذر الادارة عن اعادة هذه المواد سواء نشرت أو لم تنشر .

كلمة المجلة



هذا العدد الثالث يصدر بينما ندوة المجالات الأدبية في آسيا وافريقيا قد انعقدت في بيروت بدعوة من المكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا ورعاية من اتحاد الكتاب اللبنانيين ، وأذاعت بيانها .

ولربما كانت « الأدب الأجنبية » لعداثة عهدها غير مؤهلة لأن تضيف جديداً إلى الابحاث والمقترنات التي جرت مناقشتها ، ولكنها استطاعت أن تكون بفكرتها ، وبرسالتها ، في محور الاهتمام ، والتجربة ، والأمل ، اذ كانت المعبر أو المجسد العملي لطموحنا ، لطموح آدابنا إلى التلاقي والتفاعل . ولكن لا بد لنا من أن نشير - على هامش الندوة - إلى بعض ما نراه ، لعله دليل عمل لنا ، وللزملاء حملة الرسالة الأدبية - الإنسانية - النضالية .

علينا أن نلجأ إلى الاختيار الموضوعي - الجمالي ، إلى تقديم ما فيه قائلة وفن ، دون أن نمنح أية سلطة للعبث أو للتزوير أو للتشويه ، فنكون بذلك قد غدونا غير أوفياء أزاء جمهورنا الأدبي الذي قد يغدو بدوره غير وفي تجاه الفكر والأدب والجمهور - العريض .

علينا أن نحسن الاختيار ، اختيار الأدب النضالي الأصيل ، ثوريآ وفنيآ ، المتميز موضوعياً وجمالياً ، لأن أوساطة ثقافية معينة ، في افلبسها وفي يأسها ، تعامل

أن تلجم إلى العبث والتزوير والتشويه . وهكذا علينا أن نحسن الرفض إلى جانب احساننا الاختيار . ان صوتنا لا يصل مباشرة إلى الجمهور العربي وانما يصل بواسطة جمهور أدبي أو ثقافي عموماً ، وهذا الجمهور الثقافي هو الذي يلعب دوراً متعاظماً أولياً خاصة في بلداننا ، بلدان آسيا وأفريقيا . طبعاً ، ان كل اهتمامات هذا الجمهور – لحسن العظ – ليست منصبة على الأدب ، ولكن لا بد للأدب من دور هام . ونحن نحسن القيام بهذا الدور اذا أحسنا العطاء من خلال الاختيار الجيد والرفض الجيد .

واننا سعداء من خلال « الأداب الأجنبية » ان تكون تنسهم في هذا الدور الذي علينا أن نؤديه ، في تعارف أدبائنا وشعوبنا ، وتفاعل ثقافاتنا الوطنية – ما كان منها تراثاً وما نظمح إلى أن يكون تراثاً – ، وأن نستفيد من هذه الندوة ، لتكون أيضاً – فيما تكونه – معرضة لمجلتنا في انطلاقتها القائمة على أساس الاختيار الواعي ما أمكنها ذلك . ولسان حالنا قول شاعرنا :

إذا رضيت عنِّي كرام عشيرتي فلا زال غضبانا علىٌ لثامُها

على أنه يسعدنا أن لا يكون في عشيرة الأدب إلا كريم .

رئيس التحرير

مختارات من الشعر النسوي الكندي

ترجمة: يوسف اليوسف

١ - آن ماريوت ANNE MARIOT

الإقليم

- ١ -

التي تدفن
الألم المشووم في التربة
مرة في « فلم »

شاهدت فتاة

تقف ، بينما الجلادون
يعدون بنادقهم *

استغاثت بأرضها

المكتشفون الظليلون ببزاتهم
يقومون بمسحهم الليلي
ويخططون التلال المدرورة
والسهول المرشحة
والجدائل الفقاعية

أنتظر
الابرة المسالمة

وأفكِر بالإقليم

■ مختارات من الشعر النسوى الكندى ■

وبالنسبة الى
أناس

على تمنحها القوة
لقد تجاوزت^{*} القوة

في كل مكان هم الشيء نفسه
أكثر مما تصور أي انسان .

في هذا السرير الأبيض
ولكنني أنا دyi أقليماً أخضر

أرض هي الفرق
الاتجاه الفريد للجدائل ، للهواء ،

يهبني الحب

هذا الجبل الدقيق الأرزي - الفلل
ذلك الخليج المضغوط

- ٢ -

بدأت^{*}
على حافة خارطة العيش
وثيقة الصلة ، اذا ما استدرت بغیر
حرص

بالتلال العبرية الضخمة

- ٣ -

طعنة

فقد أهوي من على العافة

ابرة

أغوص ، أغوص في المياه الغربية

جليد

حتى عظام الملائين القدماء

يلمع كأشواك الصوت
وينحنى فوق ذروة العالم .

وسكان جزر السنديويش الإسبانية

ستائر العور تنسلل فوق الحلقات
حول بعيerti

ولكنني أتباعد

أتراهم يصرخون من أجل أي أقليم
حين وسددوا القبور - البحيرة العميقية ؟

ربما أبصروا عيوناً وأفواها
وأرضاً هي لبعضهم أناس

الملح ذلك المد الآخر
طويلاً وعربيضاً على الشطآن الذهبية
الاحمرار

منة ثانية
ينبغي أن يسمعه شخص ما
وما من أحد غير الدليل ذي الملابس
البيضاء

يقول الآن بهدوء

البحر يغمر اليابسة
كسكمة محررة أصبح بعيداً

والى الأسفل خارج النور

- ٤ -

البوق

خارج النافذة الصباحية العريضة
لا ، ليس هنا ، ليس الآن ،

بعدئذ *

طفل

أركب الى ما وراء المقبرة
في عربة - الشارع الساحقة

أرى حشداً بجانب القبر
والخشخاش

أرقص عبر خارطة الورق
وأنهار

ذات الأسماء الشبيهة بايقاعات الماء
تنفجر تحت قدمي
مسنشكاً (ينزلق السلمون
كالأحلام

تحت العظام العارية لسلسلة موري)
جنوب ساسكاتشيوان (١) يقسم المراعي
وانساب اسينبوان (٢) بين أوراق الشجر
القرنفلية في خريف أصفر
أنفذ صارخة
ينبغي أن أعود

مرة أخرى ، مرة
ولكن صرافي لم يكن أكثر من همسة
فوق القفار المضلعة

أرى الورود

أنا بوليس (٣)
العسل والملح في السباح العاصفة
فوق حافة السهل
بين هنا وهناك

١ - نهر في كندا

٢ - نهر في كندا

٣ - خليج في كندا (المترجم)

- ٥ -

قرب الملائكة القاسي
انها تمطر

في النوم صرخ شخص ما

وأنا أفك بال أجسام المعتمة
تحت الأرض المعتمة

أتراها الرadio (١)
أم هي تتمتمي

أجسام في الظلام
انها بداية الغوف .

في منتصف الدائرة ؟
في منتصف الأرض
في منتصف حياتي

الآلم يبدأ .
القط الملاعات

في المدينة النسوية بزمَنَ العرب
أسير بمحاذاة القناة المفرغة

الثلج والورق الضائع

كما التقطرتُ الأرض البسيطة
ولكن الأحداث خلطت

يهبان معَا وحيدين في الريح الشوكية
والثلج قدر كثوب قديم
ارتقت الحرارة قليلاً

العشب وأوراق الشجر
وتلبيست في المتنزه حتى

ولكن الصيف ودود
تحت الاوراق الجميلة

نام الالامستخدمون هناك .
وبعدئذ كان ثمة بوق مختلف .

منتفخة بالرطوبة
شكل القناة الخاوية

وأظن أن ملاعاتي تفوح منها
رائحة تعليم ورقة القار

١ - بحيرة في كندا

وتنتن بين الواحها الخشبية .

أشجار العور ما تزال تورق
ولكنها تورق

الأصفر الرمادي فقط

والمعدن المطروق ينساب فوق المُخالتات
الباردة .

ما من ملائكة يفضضون السماء
الشاحبة المخططة

وعيد الظهور^(١) لم يفجر جنان النعيم
غير أن الانكشاف قد جيء به -

اني لأنتمي الى هنا
في اقليم العالم

وخارجه
خارجه ، وراء

مهما يكن بعيداً
وتركض الحلقات المتصادية

في الهواء المجيد للرجل الويلزي
إلى نهاية

ما هو بلا نهاية .
وما من شيء يُخشى .

١ - عيد الغطاس (المترجم)

يُحال

ما يزال وحيداً

عبر الماء النعيل
نهر زائف

وحيدة وحيدة أنقذت
في المدينة النسوية

في منتصف اقليمي
لا أستطيع أن أجد اقلينا

- ٦ -

يا نفسي ، هو ذا اقليم

كان واضحاً
مع أن « فوغان » الغائمة

لم تكن تستطيع الوقوف

على تلك التلة الشمالية العادة
النقطة الشامخة

ليس فقط للأرض المتدرجـة
الشلال لاقى الشتاء

بهذه الدقة

لا يستطيع المرء أن يرى تمفصـل
الفصول

■ مختارات من الشعر النسوي الكندي ■

الى المحيط الآخر المسرود	لا لأعود الى الوطن
	ثانية
من أول نورٍ يصرخ من أجل الحياة	بل لن أغادر الوطن أبداً
الآخر ما يتنفس	أبصر الشيء كله الآن
على حافة الخليج	الاصول الفامضة الفسيحة
داشة في يدي	تحت الماء الأسود المخضر
حضراء	حيث السمكة المجهولة
منيرة	تومض
في الليل الأسود الفاتح	بين رياض الأعشاب
المتألق	على تلك السفن المنسية
السائل *	

٢ - دوروثي لفسي DOROTHY LIVESAY

أَحَدُ عِيدِ الفصْح	عيد فصح بارد
(إلى جورجيا ونفروز ، المولودة فجر عيد الفصح ، ١٩٧١)	
الثلج عالق	بارد كعید المیلاد -
ببراعم الليلك	دیع خام
هل الأمر أن	
شخصاً آخر يحاوّل أن يدخل	بشرور من الجليد على العشب
في *	

يدخل	بينما أبقي أنا الباب مغلقاً ؟
أقنع نفسك أن تكون اثنين الآن	أتكيء على الباب لاهثة ـ شرخ في ضوء الشمس
جديدين الآن في الداخل	على أرض الغرفة صغير الفجر
غداً العبر سيدحرج بعيداً	ينبغي أن أستيقظ ينبغي أن أبقي يقطة
مغلقاً انا لنخرج من الكهف	ليبق الباب مفتوحاً
اثنين في واحد	دع ضوء ذلك الوجه الجديد

٣ - غوندولين ماكيون GWENDOLYN MACEWEN

استدار التلسكوب الى الداخل

العدسات كعينك الميتة	استدار التلسكوب الى الداخل
التي تسقط من النجوم ليستدير الى الصفر العي	الى زاوية الغرفة وبيطئ سقط في الفراغ الداخلي وحيداً ،

■ مختارات من الشعر النسوى الكندى ■

لقد اتضاعتَ فنودتَ عالماً صغيراً
(مكروكوزم)

حيث أسرارك المتألقة
لم تعد تتقنع كالنجوم ،
لم يعد ثمة مجرّات
لم يعد ثمة قمر ؟

وفوقي تنداح مدينة موتي الخواء ،
وتحتى ، استدار التلسكوب إلى الداخل .

والغبار الفضي ساكنه غداً
في زاوية الغرفة .

لا حلامك ،
المكان الذي تنفجر فيه

الكوابيس كالاكياس الهوائية
أو الشموس المستسورة (١) -
إلى اللقاء ، إلى اللقاء ،
لقد استقالت الأفلak

وكلها خلفتني وحيدة :

ترجمت كلمة Nova بهذه المنقطة التي
تطلق في علم الفلك على نجم يتعاظم نوره
فجأة ثم يغبو في فترة قصيرة . وفي رأيي أن
هذه الكلمة هامة في فهم القصيدة .

٤ - كي سميث KAY SMITH

قبل اليقظة

والجلد ذي الرائحة
وفوق الأكتاف تنفسن الستونوات
في الضوء

وأقواس قزح معتمة من السمك تسحب
عبر درج
البحر المناسب بين الأفخاذ .

في كأس حليب الصباح
تنبعس الزهور من الأنداء و اللحم
النجمي

وأفلak لآلء البذور تعوم على الجفون
والرياح الملحية تناسب عبر الشعر

٥ - سكايروس بروس SKYROS BRUCE عالمي

ثمة أصوات

عالمي

تقرع متصادية
في الـ « هنا »

مزدوج
نعن جميرا في

كنبض قلب
كصوت عنة

أرحام عاتمة
متناصلة

داخل رحمي

أحس أسلة

٦ - إليزابيث بروستر ELIZABETH BREWSTER

الرجل الذهبي

أشرب « الروم » والماء الحار
فأنا ناعسة .

أجلس في الكرسي

وفي رأسي تناسب ترنيمة
يقولها الرجل الذهبي

ويداي ورأسي مملوءة
بقصائد أناس آخرين .

عن الأطفال وسلسل الذهب
كلا ، لا أستطيع أن أشدو أيضاً .

أحتاج أن أكتب أيضاً ؟

والشاعر التي لم تُنْتَلِقْ .
في الولادة الثانية
أتمد أن أتني
من أقليم آخر .

اني آتية من اقليم
الكلمات العيبة البطيئة
اقليم الايقاعات المهمشة

7 - جنفييف بارتول GENEVIEVE BARTOLE

عملاق خليج الرعد النائم

تطوق جيفة ، بأنوارك النيونية (neon)
المضاعفة بالماء والقمر المرأة-الطاير .
انها (القمر) (١) أمري . وهى هذه
«الزكورة» (٢) مهدى .
اني مقطعة بأشجار قومية تقبل قدمي
أهمس بتقواي كما تفعل أنت
لا وثان ربك .

اتظن أن الهك يقظ على الدوام .
لقد رأيته يهوم للنوم

من تعداد برعده الخاص .

هذا هو الفصل اذن ، فصل السياح ،
وهانتنا قد عدت الآن، تدغدغ فضولك
بحملة ، مع أنك لا تملك أن ترانى
على الدوام

لأننى أستيقظ متأخرة . الضباب
يلفعني كوليد
حتى منتصف الصباح ، أنا ملء طرية
كالفيوم

التي تمر وتمر والتي هي أنفاسي

من فجر ضخم ، مغموس في دم القمر
إلى غروب مهشم ، حين تعوقي كما

١ - القمر مؤنث في اللغات الغربية . (المترجم)
٢ - الزكورة هيكل بابلي هرمي الشكل
مؤلف من عدة أدوار . (المترجم)

- ٢ -

أنظر إلى السماء

التي تخدعني بقابليتها للتبدل .
 فهي أيضاً ترحب في اليمان بشيء ما ،
 آه ، كيف تطوف كالريح فوق الأرض !
 ليتك عرفت مسيرة المكوث في مكان واحد
 بدلاً من أن تجيء لتحقق بي .

أنا التاريخ القديم . أنا اللاشيء
 لا صلة لي بداشو (١)

أوهريشيمـاـ . كنت نائمة ، أتذكر ؟
 أنا بريئة

(١) داشو مدينة في غرب المانيا . وربما
 كان في هذا إشارة إلى النازية والعرب .

كشانك ، أرغب أن اعتقد بالأبدية
 بيد أن جوانبي تتقوض وتتداعى .
 انظر اليـاـ !

أليس هذا الجرح شيئاً ما ؟
 ان الملوك الصيادين المتنطقيـن يغمـسون
 مناقيرهم فيه .

أحياناً يجيـء العـشـاق ليـبـنـواـ أـعـشاـشـاـ ...
 يتـلـوـونـ وـيـدـورـونـ حتـىـ أـكـادـ أـصـرـخـ

أـلـاـ وـنـشـوـةـ
 ولـكـ فـمـيـ يـغـرسـهـ التـرـابـ .

MARGARET ATWOOD

٨ - مارغريت أتود

علـنـ حـدـيـقـةـ حـيـوانـ

على عصي منجلية . وأعطيتها شمسـاـ
 مائلـةـ

تقصر حرارة
 وبـرـمـقاـ (١) كلـونـ قـلمـ التـلوـينـ الأـصـفـرـ
 ١ - شـعـاعـ الدـوـلـابـ (المـرـجـمـ)

وضـعـتـ أـبـوـيـ فيـ حـدـيـقـةـ
 بـيـنـ الـأشـجـارـ الـمحـشـدةـ ،ـ وـالـاسـفـنجـاتـ
 الـخـضـرـاءـ

■ مختارات من الشعر النسوى الكتبى ■

على ضفة البحيرة أو تقفو التصميمات
في الرمل ،

وكلمة تتكرر حتى تتعلق منقوشة
إلى الأبد في الهواء الأزرق ؟
أتراها قاتعين ؟

هل يريان كيف أنظر اليهما
من سياج النتوءات
ونار اللوح الكرتونى تُدهن حمراء
وهي ما بنيت' بوقت طويل

والم ، ولكن
لا يعرفان أنها هناك ؟

لها قوائم فيل سميكه

وشائع للشعر ورؤوس صغيرة ؟
يمشيان بتثاقل تحت الأشجار

وهما يرتديان ملابس منذ ثلاثين سنة ،
ساذجة كجلد خالص .

أتراها يربكان حين يعبران
زوايا الغرف في الغابة ،
وكوباً من صفيح يلمع كلؤة ،
وبطانية قرنفلية مهللة ،
ومجرفة صدئة ؟

أيزعجهما أن يؤديا

الأعمال نفسها المرة تلو المرة ،
الايدي تجمع الزهور البيضاء

٩ - ميرا مكفارلين MYRA McFARLANE

القتال

بأداء منتظم

بين أكلة اللحوم الليليين

تبدأ بصوتي

أنت أيضاً تأكلنى

تلعب على عظم ذراعي المخططة
وكانها مزمار
وبمناقشات من أجل الاواني

شرح وتفصيل ،
تفترس خلية اثر خلية

هذه الولائم الليلية
تصنع منك جلاداً سميناً .

تهضم صراخي الطويل

صممي شريكك غير الموثوق

الطيور تتكون من أناملني المحطمـة
وتتمايل الى يديك

من أجل انقطاع قصير

١٠ - فلوريس مكلرين FLORS McLAREN

الساحل الشمالي الشرقي

نقشوا أقنعتهم وحركوا الشaman(٢)
ليصنعوا رقية
بسفارة عظمته الطيرية ومئزر مخالبه
الدببة المعنية
ليشفى مرضأ أو يقتل روح عدو .
 بينما تنام النسوة في العشب
 تهبط الفئران الشريرة في حلوقهن
 وعلى السكاغي(٣) أن يرقص طيلة
 يوم وليلة

٢ - كاهن يستخدم السحر في المداواة (المترجم)
٣ - السكاغي : رجل يرقص في طقس ديني
 ليطرد الأرواح الشريرة من الجسد . واللنفة
 من لغة الهنود الحمر ، وهي موظنة
 هنا توظينا جنسياً عالياً . (المترجم)

عرفتها الهيدا(١) على أنها إقليم
 مسكون بالجان

تسمع الشياطين تصرخ في الأشجار
 وترى الشبح يطير باتجاه البحر

وتمسك شطآنها
 المحفوفة بالخوارق
 الغابة والناس العبيوانات
 الناس الذين تحت البحر

الأنقوي يقف ويلوح في الهزة الأرضية
 الكينة الغيورون

١ - الهيدا قبيلة هندية من الهند

لا يملك الشaman الصافر أن يرفع
شبعاً

مدفوناً في المحفوظات أو في قبور البشر
القديمة .

فوق المنتجات الاصطناعية المهمشة
يفسخ المد والجزر قمامات صدفة
البطلينوس^(١)

لقد ول راقصو الشتاء
وما من سلمون شفاف ، ومامن طائر
أبيض
حتى ولا قضاة^(٢) خيرة تأتي.
لتقودنا الى الوطن .

١ - حيوان من الرخويات أو السمك الصوفى.
(المترجم)

٢ - القضاة ، أو ثعلب الماء ، حيوان طويل.
الذنب قصير القوائم . (المترجم)

كما يخرج الأرواح الرديئة ثانية
في معركة الاوراق يصعد السلمون
الشفاف
عبر المجرى سعياً وراء حربة الشaman.

جسد الشaman
يدور أربع مرات في العوام
انها نفسه التي تتقلب على العربة .

شجيرات الشوكران تطلع من الوجوه
المنقوشة

في مقل خشبية ترقد فيها الاسطورة

تحجب بالطلعب أو تقف
مدهونة بوضوح في حي شعبي .

١١ - بـ كـ بـ بـ

القططان الجلدي

« في أحد الأيام قبض الملك على أحد الطواويس وأمر أن يحاك في قطنان،
جلدي . » السهوردي

المسيح في محفظة جلدية
المُقفل في الظلام

كل بؤبؤ له مختوم

ذلك الطاووس السجين
ذلك الطائر الكثير العيون

الأعمى .

ودماغه الصغير مختوم
ونوره وقلبه المرفرف
ثقيل كغوخة
حياته خضراء

بين زيزيات الحصاد
والطيور الصادحة .

ذلك الطائر الجميل الزاهي
كخضرة جذرية
اصرخوا ، اصرخوا من أجل الطاووس

الطاووس لا يرى شيئاً
لا يشم شيئاً

المخبوء في الجلد الثقيل
في الحديقة

لا يسمع شيئاً قط
ولا يذكر شيئاً .

بين الزهور

ولكن التوق المرعب
قلب لا يطاق
ذاكرة في الغالب

والاشجار المزهرة
وقرب الجداول

من مروحة الريش
جنة متنامية

والنوافير المزهرة

وشعاع الشمس يسقط
منيراً كاللقاء .

١٢ - جوي كوغawa JOY KOGAWA

نبأ في جريدة : انتحار طالب

المطر يُسقط السماء الى الأسفل بقطيع
صغيرة

والظلام ينتقل بسرعة الطيران

بصمت هبابي ، ينمو الخيزران
جراحو الاشجار يناقشو علة تعفن
الخشب

الصنوبر يرفع أذرعاً مشقة الى السماء

■ مختارات من الشعر النسوي الكندي ■

من حلم رديع
كل يوم
تنقل الجريدة
حليماً رديعاً
صنوبرأ منحوتاً
والتمايز البرقوقى الريعي
ذهب تلميذ يقطف الكستناء
وسمع «الم مم»
يقولها زيز الخريف .
قوابل الأيام كانت قمماً جبلية

١٣ - فاليري سكيد VALERIE SKIDD

أرى صورة

أرى صورة بيل وابنته .
قضى وقتاً طيباً مع أمه . وضع
نفسه في داخلها بأكثر من العب .
انها تعرف أية ليلة كان ذلك .
أما الآن وقد غادر فانها
ليست متأكدة من أي شيء .
أعمل فيها فتعاً ، دون أن يدرى
نفسه في داخلها بأكثر من العب .
اما الآن وقد غادر فانها
هي ترقبه في الفتاة - الأب
في البنت .
انها ستتفق البذور ،
تنبثق في كل فراغ عرفه ،
في المساء لا نهاية له ، تلك الليلة ،
هي تعلم انه سيعادر
وكسبت عن الطريقـة
التي ستبعها . ولست أدرى ما اذا
وانها لن تأتي
وتذهب تماماً كلياً أخرى .
كان ذلك هو كيفية الأمر ، ولكنـه
أما بالنسبة الى أمها ، فقد قالت
غادر على عجل
أخذـا هذه الصورة .

١٤ - بات لودر PAT LOWTHER

TV

وهم أقل اهتماماً بي
من سرورهم باستبصر المعضلة
فقط في الليلة الماضية

أبصرت طفلة آسيوية ، كلتا ساقيها
واحدى يديها قد تمزقت
تُرجح وزنها العنيد
بين سكتين حديديتين

ملاحظة : إن العنوان اختصار لمعنىين :
١- التلفزيون . ٢- السرعة الضوئية النهائية
في علم الفيزياء .
Terminal Velocity

« لسوف تعمل بصورة أفضل غداً »
هكذا أخبروني
حين أكبّت اهتزازاتي

أقفر من أمتار الهواء
وكلت قد ظنت أن الفحص قد انتهى
حين فعلته ذات مرة

« أني نظرت
تحسب أنها في وادي الموت »
أسمعهم يتهمسون ،

١٥ - مريم ماندل MIRIAM MANDEL

الآبار الى الآبار

الحب ، البغضاء

آبار من أجل العيون

النفس ترمق بعيونها عبر الحافة

القلب رقيق كما تفترّج العيون ليلاً

الابن ، الشمس ، الذهب المذاب

أعطيت لي

لأنها

لامسكتها

ربما .

للحظة .

يابني ، الابن ، الشمس

الجسد قوي ؛ قوة

لا تنغلق

لن يكون ثمة كسوف

الحب ، الغضب :

تعريف بالشواعر

- ١ - آن ماريوت : نشرت شعرها تحت أربعة عنوانين ، بما في ذلك « الريح عدونا » (١٩٣٩) ، « المفامرون المنادون » (الذي نال جائزة غفرنر جنرال للشعر عام ١٩٤١) و « حجر الرمل » (١٩٤٥) .
- ٢ - دوروثي لفسي : صدرت مجموعتها « أغان بسيطة » في طبعة ثانية مزيدة . وهي تدرس في جامعة البرتا .
- ٣ - غوندولين ماكيون : نشرت مجموعة واحدة ، « صانع الظل » ، نالت جائزة الغفرنر جنرال للشعر (١٩٦٩) . أما روايتها فهـما « جوليان الساحر » (١٩٦٣) و « ملك مصر ، ملك الأحلام » (١٩٧١) . ولها مجموعة قصص قصيرة تحمل عنوان « بيت العوت » .
- ٤ - كي سميث : نشرت مجموعتها « حاشية لصلة الالـ » من قبل فيرست ستيفيمنت برس عام ١٩٥١ . ومنذ عام ١٩٤٢ وهي تقوم بتدريس الانجليزية في مدرسة سانت جون المهنية في نيوبورنزوـك .
- ٥ - سكايروس بروس : هي عضو في قبيلة سالش الساحلية، وتعيش في فانكوفـر .
- ٦ - اليزابت بروستر : تعـيش في ادمـتون . نـشرت أربع مجموعات شـعرية ، من بينها « مر الصـيف » « قصـائد مختـارة » (١٩٦٩) .

ملاحظة : ترجمـت هـذه التعـريفـات بتصرـف عن كتاب « أربعـون شـاعـرة من كـنـدا » ، حرـفـه دورـوثـي لـفـسي ، وـنشرـ عام ١٩٧١ . وهو الكتاب الـذـي استـقـيتـ منه القـصـائد .

■ مقتارات من الشعر النسوي الكندي ■

- ٧ - جنقييف بارتول : تعيش في وينبغ ، نشرت مجموعة واحدة هي « أشكال في المطر » .
- ٨ - مارغريت اتود : نشرت خمسمجموعات شعرية ، من بينها « يوميات سوزانا مودي (١٩٧١) . نالت جائزة الجفرنر جنرال للشعر من أجل مجموعتها ، « دائرة اللعبة » (١٩٦٦) . وظهرت لها عام ١٩٦٩ رواية « المرأة الصالحة للأكل » .
- ٩ - ماريا مكفرلين : نشرت مجموعة واحدة ، « العlad السمين » ، (١٩٧١) . وحين لا تسافر ، فانها تقيم في فانکوفر .
- ١٠ - فلوريس مكلارين : تدرس في جامعة كالغري . ظهرت لها مجموعة واحدة من شعرها .
- ١١ - ب.ك. بيج : نشرت مجموعة أشعارها المختارة ، « ارارات الصارخة » ، عام ١٩٦٨ . كتابها الثاني ، « المعدن والزهرة » ، نال جائزة الجفرنر جنرال للشعر عام ١٩٥٤ . وهي تعيش في فكتوريا .
- ١٢ - جوي كوغاوا : تعيش في اوتاوا ، ونشرت كتابا واحدا في الشعر ، « القمر يتتشظى » (١٩٦٧) .
- ١٣ - فاليري سكيد : تعيش في ماريتايمز .
- ١٤ - مريم ماندل : بدأ شعرها يظهر في الصحف . تعيش في ادمونتون حيث تعمل في مكتبة جامعة البرتا .
- ١٥ - بات لودر : تعيش في فانکوفر . ولها ديوان « هذا الازهرار الشاق » (١٩٦٨) .

تعليق تفسيري

يقول : يوسف اليوسف

من الاجحاف والغبن أن نقدم هذه القصائد الوافدة من مناخات غريبة عن الروح العربية ، وعن بنية العقل والوعي الفني في بلادنا ، دون أن يلقي عليها المترجم نظرة تفسيرية وتأويلية تتبع للمتلقي أن يعتبر الأرض التي يجوس خلالها . غير أن حداثة نشوء هذه القصائد تجعلني أخمن أنها لم تدرس حتى في مواطن انباتها ، الأمر الذي يعني انعدام المراجع التي تتعامل معها . وما يرجع هذا التخمين أن المصدر الذي استقيت هذه القصائد منه لا يعوي حتى على مقدمة لها . ولذا ، فانني سأعلق عليها انطلاقاً من المبدأ الهام المعروف ان الرمزية تعطي امكانات عديدة للفهم ؛ أي أن تفسيرنا سيكون واحداً من امكانات التفسير المتعددة التي تقبلها القصيدة . وهذا بدوره يعني أننا لن نقدم تفسيراً أنجز مرّة واحدة ولا يمكن إعادة انجازه .

ان الخصيصة المشتركة بين هذه القصائد جميعاً هي ما يدعونه بالأسلوب البرقي ، أو ما أوثر أن أطلق عليه اسم النهج الالماعي في التعبير : فهي تلوح بالفكرة من بعيد ، ولذا ينبغي أن يكون بصر المتلقي (استبصاره الفني الباطلي) ثاقباً وحداً حتى يستطيع رؤية الشيء القصبي . ان القارئ مطالب بأن تكون لديه عيناً نسر كي يتمكن من فهم هذه القصائد ، وهنا تكمن خطورة استقدام الشعر الاجنبي المعاصر . اذ أن أهم ما يعوق هضم هذه القصائد هو وفودها من ثقافات جد متقدمة ، وبالتالي ليست مألوفة بالنسبة الى جمهور قرائنا .

١ - « الاقاليم » : ربما كانت آن ماريوت ، صاحبة هذه القصيدة ، هي واحدة من أكبر شواعر وشعراء كندا . وفي وسعنا أن ننشر قصيدتها هذه في زمرة الشعر

الصوفى الذى نجد له انموذجا في « أربعة الرماد » لاليوت . والحقيقة أن « الاقاليم » تحمل الكثير من الآثار التي يمكن ارجاعها بوضوح الى قصيدة إلليوت هذه . وأول ما يلفت الانتباه ، من هذه الزاوية ، أن كلاً من القصيدين تنقسم الى ستة أقسام . والأكثر من ذلك أن اليوت المتأثر بدانستى في « أربعة الرماد » قد حمل هذا الأثر عينه الى « الاقاليم » ، فنعن نجد « الجبل الارزى - الظلال » و « تلك التلة الشمالية العادة » في القصيدة ، مما يذكر بجبل المطهر الدانستى . والحقيقة أن القسم السادس من « الاقاليم » متأثر كثيراً بالقسم الثاني من « أربعة الرماد » . خذ مثلاً هذا البيت :

يا نفسي ، هو ذا اقليم

انه شبيه جداً بقول اليوت : « هذه هي الأرض . لقد نلنا ميراثنا » . أما قولها « الى نهاية ما هو بلا نهاية » فيشبه قول اليوت : « انها نهاية اللامتناهى رحلة الى غير ما انتهاء ختام كل ما هو بلا ختام » ان « الاقليم » الذي اكتشفته الشاعرة هو « الحديقة التي ينتهي فيها العب كله » . وهذه العبارة الاليوتية الاخيرة تشبه أيضاً قول آن ماريوت : « لا لأعود الى الوطن ثانية / بل لن أغادر الوطن ثانية » . وفي حين يؤكد اليوت في مطلع « أربعة الرماد » :

« لأنني لا أؤمل في الايات من جديد »

ويكررها ثلاث مرات كل منها تختلف عن الاخرى من حيث الشكل ، فان الشاعرة تصرخ قائلة : « ينبغي أن أعود / مرة أخرى ، مرة » . أما صورة « الاخت المعجبة » في « أربعة الرماد » فانها تتتحول هنا الى هذه الصورة :

« الدليل ذي الملابس البيضاء » .

وإذا ما التفتنا الى القصيدة في ذاتها ، فاننا نجدناا منذ القسم الاول تقدم الرعب المهوول . « فالمكتشفون الظليلون » الذين لا يكفون عن مسح التلال ليلاً ، لا يمكن الا أن يكونوا بنياناً نفسياً من بنية الرعب . وتتلنوا هذا الموقف الصغير برهة الفتاة (رمز النفس) التي تنتظر حكم الاعدام . ان الانسان محكوم عليه

بالاعدام الذي هو رهن التنفيذ . ان العلادين « يهيوون بنادقهم » . والنفس تصرخ ، وتطلب العون من « اقليم أخضر » (السماء) .

ويدور القسم الثاني من القصيدة حول قドوم الانسان الى الوجود حاملاً امكانية « السقوط من على العافة » (الموت) ، وامكانية الفوضى في « المياه الغربية » (١) . ولكن الانسان يأمل بارض هي « الفرق » ، انها الوجهة المحتومة للجدائل كافة .

في القسم الثالث تكثر أسماء الانهار ، ويأتي الخليج الذي يفترض (شعرياً أو جغرافياً) أن هذه الانهار تصب فيه . ان الحياة تتوجه صوب ذلك « اليوم العام » أو « البحر الغالد » ، بلغة وردزورث ، الذي تدين له الشاعرة (وخاصة لقصيدته « علام الأبدية ») بشيء من الفضل . وتصرخ النفس متشبثة بوجودها الدنبوبي ولكن هذا الصراخ « لم يكن أكثر من همسة فوق القفار المضلعة » ، فلا بد من « الخليج » . ان البحر لابد أن يغمر اليابسة .

وفي القسم الرابع تشتد فكرة الموت المحتوم وتبسط ذاتها على أشكال وصور متنوعة أهمها : « المقبرة » ، « عربة - الشارع الساحقة » ، « القبر » ، « الملائكة » ، « الأجساد المعتمة تحت الأرض المعتمة » ، « الملائكة » ، والألواح الخشبية . ولكن « كان ثمة بوق » ، أي نفير انقاد .

أما القسم الخامس فيصور خواء الوجود ، لاسيما من خلال عبارة « القناة المفرغة » و « القناة الغاوية » ، وهما ، بلا ريب ، بنية واحدة . وشمة عبارتا « الورق الضائع » و « الريح الشوكية » : ان الاولى (الانفس الهائمة) هي ألعوبة بيد الثانية ، من جهة ، ومجلودة بسياطها ، من جهة أخرى . ولعل ما يلفت النظر هو حالة « الثلوج القدر » ، اذ ترينا هذه الصورة الحياة مثيرة للغثيان والأهم من ذلك كله أن الشاعرة (او المتكلم في القصيدة) تسير وحيدة « في المدينة النسوية » . ان كلاماً منبني البشر يحقق سجناً ، وكل امرئ « جزيرة نائية » ، على حد قول

١ - اعتاد الجنود الاميركيون خلال الحرب الثانية ان يقولوا عن صديقهم الذي قتلته العرب « لقد ذهب غرباً » ، أي مات . (المترجم)

■ مختارات من الشعر النسوى الكندي ■

سارت . والحقيقة ان هذا القسم من القصيدة يمكن العاقه بالشعر الوجودي، لانه يبدي الموقف الوجودي من الحياة نفسه ، وبجلاء .

وفي حين ينتهي القسم الخامس بهذا البيت : « لا أستطيع أن أجده أقليماً » فان القسم السادس يبدأ بهذه الصرخة المفاجئة : « يانفسي هو ذا اقليم » . انها صيحة النجاة أو فرحتها : هاقد بلغنا ملاذنا . انه الخلاص المسيحي ، لقد تجاوزنا المطهر الى النعيم : ففي حين نجد :

أشجار العور ما تزال تورق ولكنها تورق

الأصفر - الرمادي فقط

(بمعنى أن الحياة تتواتد ، ولكنها تتواتد من أجل الموت ، أو أن الانسان هو « الوجود لأجل - الموت » ، بلغة سارتر ، الذي ما يزال تأثيره مستمراً منذ القسم الخامس) فان نقطة التحول تأتي فجأة :

غير أن الانكشاف قد جيء به -

وهنا تبلغ النهاية التي لا نهاية لها ، ونصل :

إلى المحيط الآخر المسرود

أما الأبيات الأخيرة اللاحقة لهذا البيت ، فهي صورة آن ماريوت عن « اليوم العام » الذي قدمه وردزورث في « علام الأبدية » .

٢ - أحد عيد الفصح : ان عنوان هذه القصيدة هو أول ما ينبغي أن يلفت انتباها ، لأن عيد الفصح هو رمز الولادة الثانية ، أو التجدد . والحقيقة ان موضوع القصيدة هو التجدد الدائم للحياة ، ولهذا ذكرت الشاعرة « عيد الميلاد » في البيت الثاني . وألحقت ذلك بعباراتين هما « بثور الجليد » و « براعم الليك » لتشير الى ما هو في سبيله الى وراثة ما هو شائن ، أو ما يلهث وهو يتকئ على الباب . ويعبر هذا البيت : « شرح في ضوء الشمس » ، عن فكرة الولادة بالانقسام . وهذا

ما تؤكده الأبيات الثلاثة الأخيرة التي تعني أن كل ما هو حي يعمل في داخله عناصر تجديده ، أو قابلية انقسامه إلى ما لا نهاية .

٣ - استدار التلسكوب إلى الداخل : إن التلسكوب هو أداة لرصد الأفلак ، وللأفلاك (التنبجم) علاقة بالقدر وسنوات العمر . فالنفوس أشبه « بالشموس المستسورة » التي تتوجه فجأة ثم تخبو بسرعة ، ولذا فهي سرعان ما « تستقيل » . لقد تساقطت أوراق العمر (سنوا الحياة) ولم يبق على النفس إلا أن تواجه مصيرها ، إذ « لم يعد ثمة مجرات » ، فالعمر قد انطفأ . وفي الختام تأتي الفاجعة : « والغيار الفضي سأكتسه غداً في زاوية الغرفة » ، أي أن غبار اليوم الراهن سيكتس غداً ويقذف به إلى سلال القمامات . إن موضوع القصيدة ، إذن ، هو فكرة الفناء والتناهي .

٤ - قبل اليقظة : قصيدة صغيرة كتيمة جداً . إن اللاشعور هنا شديد العرص على أن يتحول دون تسرُّب المكنون . غير أنها مع ذلك نستطيع أن نعدّها قصيدة جنسية ؛ فهي لا تکثر من العبارات الجنسية فحسب (« الأداء واللحم النجمي » ، « لآلئ البذور » ، « الشعر والجلد ذي الرائحة » ، « الاكتاف ») بل إن البيت الآخر (« البعر المناسب بين الأغذاء ») تصرّيح جهري بسيولة التجدد عبر الجنس . ومع ذلك ففي ظني أن القصيدة تقبل تفسيراً على مستوى آخر يجب أن ينصب على تحليل العنوان والبيت الأول .

٥ - عالمي : إن عالمها المزدوج تعبير عن كون الحياة تحمل ما هو شائن وما هو وليد . والارحام العاتمة هي المكان الذي تولد فيه الأشياء بصمت ، أما الأصوات المتصادية فهي العناصر المجددة للحياة . والأشياء تبدأ الولادة « كعثة » ، أي كجرثوم هدم .

٦ - الرجل الذهبي : تدور هذه القصيدة حول « ولادات الوجدان » ، على حد تعبير شاعرنا اليمني عبد الله البردوني ، أي حول مسألة العلق الشعري . وتنكشف هذه الفكرة في اللحظة الأخيرة من القصيدة ، إذ نجد ولادات الشاعر المتنوعة وتتجدد العلل على مستوى أرقى .

٧ - عملاق خليج الرعد النائم : يمكن لهذه القصيدة أن تقرأ على مستويين :

المستوى الشعوري ، وهو ما تعيه الشاعرة قطعاً ، ومفاده أن الطبيعة خيرة (وهي هنا ممثلة بالجنس الخلاق) وأن التجربة هي التدمير . فالحب مطروح في مواجهة الحضارة : الحب يخلق والحضارة (العرب) تدمر ، ولهذا كانت شخصية المتقدمة هنا « بريئة » من « داشو » و « هiroshima » لأنها رمز الحب . إنها تخلق ولا تقتل . لقد صمم هذا المستوى ليحمل ويعكس التقابل القائم بين الحب والعرب ، أو بين ايروس وتاناتوس ، بلغة فرويد .

أما المستوى الثاني فهو نفسياني ، إذ اللاشعور هنا ليس كتيمًا بل هو يقدم نقاطاً ممتازة للتحليل النفسياني . فمنذ العنوان نجد لفظة « النائم » ، كما نجد في القصيدة العديد من الاشارات التي توحّي بالبرود الجنسي : « لأنني أستيقظ متأخرة . الضباب يلفعني كوليد » ، « حين تطوقني كما تطوق جيفة » (همود جنسي) . ولكنها عبر الأبيات الثلاثة الأخيرة من الفقرة الأولى نجد أنها تدفع تهمة برودها الجنسي عن نفسها وتحمل الآخر مسؤولية عدم اثارتها ، ومعاناتها لأزمة عدم الارتواء الجنسي . وربما كان ظاهر هذه الأبيات (وفقاً للمستوى الأول من قراءة القصيدة) يعني أن المرأة ليست مسؤولة عن هiroshima وإنما هو الرجل الذي يتحمل هذه المسؤولية ، غير أن اللاشعور المضمر قد كشف عن محتواه الجنسي تحت هذا الغطاء .

في اللحظة الأولى من الفقرة الثانية نجد هذا البيت : « أليس هذا الجرح شيئاً ما ؟ » . علينا أن نتذكر هنا ما كان يعنيه ديلن توماس بكلمة « جرح »، كما أن « العناة » هي واحدة من موضوعاته ، إذ تقول احدى شخصياته : « اللهم اجعلني أحس شيئاً ما ، يتبعني أن أكون عنياً ! » . ولنعد إلى البيت : إن المرأة تخاطب الرجل قائلة : لماذا أنت هكذا ، ألمـا يعني هذا العضـو شيئاً بالـنسبة إلـيـك ؟ ولذلك نجد البيت السابق يقفـوه هذاـ الـبيـت : « انـ الملـوكـ الصـيـادـينـ يـفـمـسـونـ مـنـاقـيرـهـمـ فـيـهـ » . وحكـاـيـةـ الملـكـ الصـيـادـ الـتيـ قـدـمـتـهـ جـسـيـ وـسـتـونـ فـيـ كـتـابـهـاـ «ـ مـنـ الشـعـيـةـ إـلـيـ الرـوـمـانـسـ »ـ مـعـرـوفـةـ جـيـداـ ، وـمـفـادـهـ أـنـ الملـكـ الصـيـادـ يـصـابـ بـالـعـناـةـ وـتـحـلـ الـلـعـنـةـ فـيـ الزـرـعـ وـالـضـرـعـ وـلـاـ يـنـقـذـهـ إـلـاـ فـارـسـ يـدـخـلـ الـكـنـيـسـةـ الـخـطـرـةـ وـيـجـبـ عـلـيـهـ أـسـئـلـةـ هـنـاكـ .ـ إـنـهـ أـزـمـةـ الـجـنـسـ وـالـنـيـاءـ مـعـاـ .ـ وـعـلـيـ أـيـةـ حـالـ فـانـ الـبـيـتـ الـأـخـيـرـ دـعـوـةـ صـرـيـحةـ إـلـىـ فـكـ رـقـيـةـ الـعـناـةـ الـتـيـ تـحـمـلـ الشـاعـرـةـ مـسـؤـلـيـتـهـ لـلـآـخـرـ .ـ

٨ - عدن حديقة حيوان : هذه واحدة من أكثر قصائد المجموعة صمماً ، غير أن عنوانها يحمل إيحاء بالكسل والسام . ويتذكر ما يدل على السام في القصيدة: « أيزعجبما أن يؤد يا الاعمال نفسها المرأة تلو المرأة ، » . كما أن عبارة « وكلمة تتذكر » هي اشارة صريحة الى رتابة العيش . ويمكن النظر الى هذه العبارة نفسها، بالاستفادة من البيت الذي يتلواها ، بوصفها تعبيراً عن فكرة مفادها أن ما يوازن على تكراره يندو نموذجاً أبداً وينال الثبات . ولهذا كانت الشاعرة تنظر الى أبيتها « من سياج النتوءات » ، أي تمثل النموذج وقد ارتقى . واذا صح هذا الفهم للقصيدة ، فإنها متأثرة بنظرية كارل يونغ في ثبات النماذج البديئة .

٩ - القتال : ان المخاطب في هذه القصيدة هو الزمن الذي تقدمه الشاعرة من حيث هو قارض للكائنات ، فهو يولم بها الولائم مما يجعل منه « جلاداً سميناً » . وهي في الحقيقة تذكرنا بقصيدة غوندولين ماكيون ، « استدار التلسكوب الى الداخل ». أما عنوانها ، « القتال »، فيوحى قورأ بحركة الصراع الدائرة في الموجودات ولكن صورة الوجود تغدو بشعة حين يندرج الزمن ، كعامل هدم وتدمير ، في زمرة « أكلة اللحوم الليليين » وكذلك حين نتصور عظمة الذراع نخرة وجوفاء كمزمار .

١٠ - الساحل الشمالي الشرقي . تذكر هذه القصيدة برائعة كولرددج ، « قبلي خان » . كما تذكر ببدائيي لورنس الذين هم رموز جنسية تحمل دينه « العظيم » ، دين الجسد .

ان « الأقليم المسكون » هنا هو « المكان الهمجي » عند كولرددج . أما البيت الثاني :

تسمع الشياطين تصرخ في الأشجار
فيذكر بهذا البيت من « قبلي خان » :
امرأة تعول من أجل عشيقها الشيطان !

والقصيدة تصور الأشياء (الفقرة الثالثة) في سعيها باتجاه التوالي والعيش . ولكن الفقرة الخامسة تجيء بالفاجعة . وتعتمد القصيدة في تشكلها على عنصر الغوارق وطقوس السحر التي تحمل ايحاءات جنسية ، وخاصة رقية الساحر وصفيره الشافي للمرض . أنها تعتمد في استحضارها للصور الجنسية ، ولفعاليات الطاقة الجنسية ، على تصوير ما هو تعويذني ووحشي وبدائي .

١١ - القبطان الجلدي : لسنا هنا أمام رمز بالمعنى العديث للكلمة ، بل نحن تواجهنا كنایة رامزة . فالطاووس هو النفس المتطاولة أو التيابة، والقططان هو البدن والملك هو الله . وقد حبست النفس في البدن كعقاب لها على اختيالها . أما حالة العطالة التي مني بها الطاووس (النفس) فلا تعنى سوى احتجاب الحقيقة المفارق لعالم العيان عن الوعي البشري . وتحوي الفقرة الثانية (ثلاثة أبيات) بفكرة المعايشة . وفي رأيي أن القصيدة تخلط بين شكلين من أشكال الصوفية ، اذ هي تقدم هنا الحلول ، في حين سبق لها أن قدمت مفهوم المفارق ، وكذلك ستقدمه في الفقرة الخامسة . أما الفقرة السادسة فموضوعها الوجد الدائم من أجل الذوبان باهـ . ولكن الفقرة الاخيرة تطرح مقولـة الفيـض : اذ يشع ضوء الشمس كاللـقـاح . قد لا يغـيب عنـ بـالـنا اـنـ أـباـ العـلـاءـ اعتـادـ أـنـ يـشـكـوـ فيـ شـعـرهـ مـنـ أـنـ النـفـسـ حـبـيسـةـ الـبـدـنـ ،ـ وـكـانـتـ هـذـهـ الشـكـوـىـ مـوـضـوـعـاـ كـبـيرـاـ مـنـ مـوـضـوـعـاتـ الصـوـفـيـينـ .ـ وـمـاـ لـيـسـ بـخـفـيـ أنـ القـصـيـدةـ تـصـدـرـ عـنـ الصـوـفـيـةـ الـعـرـبـيـةـ ،ـ وـلـكـنـاـ نـأـخـذـ عـلـيـهـاـ كـوـنـهـ مـزـجـاـ لـعـدـةـ مـوـضـوـعـاتـ ،ـ مـنـ بـيـنـهـاـ الـمـوـضـوـعـانـ الـمـتـنـاقـضـانـ السـابـقـاـ الـذـكـرـ .ـ

١٢ - نـبـأـ فـيـ جـرـيـدـةـ :ـ اـنـتـحـارـ طـالـبـ :ـ تـتـعـالـمـ هـذـهـ القـصـيـدةـ مـعـ الزـمـنـ كـعـامـلـ هـدـمـ وـتـدـمـيرـ :ـ اـنـتـ نـتـعـنـ (ـنـفـتـرـسـ)ـ يـوـمـيـاـ ،ـ وـلـكـنـ السـمـاءـ صـيـماءـ لـتـسـمعـ صـراـخـناـ ،ـ وـالـعـمـرـ يـتسـاقـطـ قـطـرـةـ قـطـرـةـ كـمـاـ يـتسـاقـطـ المـطـرـ مـنـ السـمـاءـ .ـ وـفـيـ حـينـ نـنـتـظـرـ إـلـىـ الـمـسـتـقـبـلـ عـلـىـ أـنـ أـفـاقـ شـامـخـةـ ،ـ فـانـ الـإـنـسـانـ الـمـؤـمـلـ (ـالـطـفـلـ الـذـيـ يـحـوـشـ الـكـسـتـنـاءـ)ـ يـسـمـعـ هـمـمـةـ الزـمـنـ تـرـبـ فيـ الأـشـيـاءـ .ـ وـلـقـدـ سـبـقـ أـنـ شـاهـدـنـاـ قـصـيـدـتـيـنـ أـخـرـيـنـ لـهـمـاـ الـمـوـضـوـعـ نـفـسـهـ .ـ

١٣ - أـرـىـ صـورـةـ :ـ مـوـضـوـعـ هـذـهـ القـصـيـدةـ هـوـ الـاستـحـالـةـ الـايـعـابـيـةـ اوـ الـاـنـشـائـيـةـ ،ـ اـذـ تـقـومـ بـيـنـ بـيـلـ وـابـنـتـهـ بـنـيـةـ ،ـ اوـ مـنـظـوـمـةـ عـلـاقـاتـ .ـ بـلـ وـيمـكـنـ القـوـلـ بـأنـ بـيـنـهـماـ تـطـابـقـ هـوـيـةـ ،ـ فـاـلـأـشـيـاءـ تـكـرـرـ ذـاتـهـاـ ،ـ لـأـنـ الـبـذـورـ -ـ كـمـاـ تـقـولـ القـصـيـدةـ -ـ تـنـفـدـ وـلـكـنـهـاـ تـعـاـودـ الـحـيـاةـ مـنـ جـدـيدـ .ـ لـهـذاـ وـقـعـتـ القـصـيـدةـ تـعـتـالـيـةـ الـمـبـاـشـرـ لـكـارـلـ يـونـغـ وـلـنـظـرـيـتـهـ فـيـ التـارـيخـ ،ـ تـلـكـ النـظـرـيـةـ الـرـامـيـةـ إـلـىـ أـنـ كـلـ تـعـولـ تـارـيـخـيـ لـاـ يـعـدـوـ كـوـنـهـ نـسـخـاـ جـدـيدـاـ لـلـأـنـمـوـذـجـ الـبـدـئـيـ (١)ـ .ـ اـنـ اـبـنـةـ بـيـلـ هـنـاـ هـيـ

١ - الانموذج البدئي : هو صور المفهومات وال حاجات والطموحات البدانية للبشرية . ويزعم يونغ ان هذه النماذج ثابتة وأنها تقوم على الدوام في خلايا الدماغ . (المترجم)

نسخة (ولكنها جديدة) عن أبيها . وهذا ما تؤكد هذه العبارة : «الأب في البنت» بمعنى أن البنت تكرار لذلك الأب . ولنلاحظ أن القصيدة تحمل (اضماريًّا لا صراحة) الزمن في طياتها وتطرحه كعنصر محайд .

١٤ - TV : منذ البيت الاول تحمل القصيدة الأمل بالمستقبل على الرغم من أنها في « وادي الموت » . وتقدم الفقرة الاخيرة هذه الفكرة نفسها على شكل فتاة آسيوية (بوس) ممزقة القواطع ، ومع ذلك فهي تغرز نفسها على خطوط الحياة . أنها تقدم تشبيث الأشياء بالوجود وعدم رغبتها في الاستسلام .

١٥ - الآبار الى الآبار : يوحى العنوان بانفتاح الآبار (العالم العية) على بعضها بعضاً . ان الأشياء مترابطة بحيث يفضي كل منها الى الآخر . ولذا فان في وسعنا أن نرجع هذه القصيدة الى نظرية « التواصل » عند جون ديوي ، هذه النظرية التي يتبعها علم الاجتماع في القرن العشرين ، وخاصة الالماني مانهايم . وتعود هذه النظرية في جوهرها الى مقوله التوسط الهيجيلية التي تقول بأن الأشياء لا يمكن أن توجد إلا على نسق . والشاعرة تؤكد التواصل وتندد نقيسه ، وتقدم ذلك النبذ على شكل نصيحة :

لا تنغلق / لن يكون ثمة كسوف .

وإذا ما توخيانا أن نصنف هذه القصائد الخمس عشرة في زمر متماثلة أو متشابهة ، فان في ميسورنا أن نجد بنية مشتركة بين « الأقاليم » و « الققطان العلدي » من حيث هما بعث صوفي عن النساء . غير أن البنية التي تجمع أكبر عدد من هذه القصائد هي صورة الولادة والتجدد التي طالما كانت موضوعاً انطربولوجيا هاماً . وتحلقي حول نواتها أربع قصائد هي : « أحد عيد الفصح » ، « قبل اليقظة » ، « عالمي » ، « الرجل الذهبي » . أما نظرية ثبات النموذج البدئي فهي أرض مشتركة بين قصیدتين : « عدن حديقة حيوان » و « أرى صورة » . وثمة مجموعة القصائد المتعاملة مع الزمن كقوة تدمير : « القتال » ، « الساحل الشمالي الشرقي » ، « نبأ في جريدة » . أما بقية القصائد فتكاد كل منها أن تشكل نمطاً قائماً بذاته . غير أن البنية التي تكاد تشارك فيها غالبية القصائد هي فكرة الخوف من الوجود والتطلع الى وجود أفضل .

الرواية والمجتمع

يُقْلِمَ الناقدُ الفرنسيُّ: ميشيل زيرافا
تُرْجَمَةُ الدُّكْتُورِ جَمَالِ شَحِيد

إن سوسيولوجية الرواية هي سوسيولوجية
فن . فإذا دخل السرد الروائي في حقل اللغة
وعكس معظم مظاهرها ، وإذا كانت أشكال
الرواية ومضمونها من صلب الفواهر
الاجتماعية شأنها في ذلك شأن الفنون الأخرى ،
ربما باستثناء السينما ، وإذا برزت غالباً
ملتصقة بهذه الفترة أو تلك من التاريخ
الاجتماعي ، فلا يضر كل هذا أن تبقى الرواية
فتنا نوعياً . إن «بروست» قد قرأ «فلوبير»
الذى بدوره قرأ «بلزاك» . كما وأن أعمال
«ستاندال» و «جويس» و «كافكا»
و «فولكنر» أصبحت مراجع أو أمثلة يقتدى
بها لأجيال من الكتاب . وإن النظريات العديدة
التي عالجت الرواية منذ القرن السابع عشر
قد أخذت على الرواية طابعاً أكيداً . وأخذت
الرواية ، نظيرها في ذلك نظير كل الفنون ،
أشكالاً ثورية أو بالعكس أشكالاً محافظة : كما
ظهرت فيها طلائعية صحيحة أو خاطئة . وتقسم
الرواية إلى أنواع (أدبية) أو ما دون هذه

يعتبر الناقد الفرنسي المعاصر « ميشيل زيرافا » M. Zéraffa من أبرز ممثلي النقاد الفرنسيين الذين أغاروا سوسيولوجية الرواية اهتماماً خاصاً وأظهروها كمؤشر أساسي للتعبير عن ذهنية مجتمع معين . وهو من تلاميذ الناقد الفرنسي (الروماني الأصل) « لوسيان غولدمان » الذي طور التيار النقلي السوسيولوجي والايديولوجي وساهم جداً في الحركة البنوية . وأشهر الدراسات التي قام بها « ميشيل زيرافا » هي « التاريخ » (L'Histoire ١٩٦٤) ، « الشخص والشغوص » (Personne et Personnage ١٩٦٩) ، « الرواية والمجتمع » Roman et Société (١٩٧١) ، « الشورة الروائية » La Révolution romanesque (١٩٧٢) .

وتحل محل دراسات « زيرافا » بالاطلاع الواسع على مختلف الآداب الاوربية وبالنقرة الشمولية التي لا تضيع في التفاصيل وبعلمية التحليل الايديولوجي اليساري .

جوانبها الأساسية كي يجعلها يعنى بعدها إلى الكتابة .
 ان مقدمة « الكوميديا الإنسانية » (بلزاك)
 و « لوحة الفنان » (جويس) و « فن الخيال »
 (جيمس) تبرز نظريات الرواية حيث يشدد
 الكاتب على ضرورة المراقبة والتجربة العقليتين
 الواقع معين ، إذ ينشأ منها العمل القصصي .
 فإذا ما طمح روائي فاصل إلى مدح الجمهور
 أو إلى الاستكناة إلى سيرته الشخصية (إذ إن
 النتيجة واحدة) ، فإنه أما يصور الواقع بشكل
 مثالي وأما يجهد في تقديميه كما هو . وبال مقابل
 فإن « ستاندال » و « فولكنر » يبحثان عن
 علاقات منطقية بين التفكير في الواقع المعاش
 وإنشاء الأشكال الجمالية ، ويعبدان أن هذه
 العلاقات قائمة ، ذلك أن الأعمال الفريدة لها
 مهمة إبقاء تناول الجوانب المخفية والكامنة
 وغير المعلن عنها لما تسميه بالحياة الاجتماعية
 والاقتصادية والنفسية ؛ ف تكون هذه الأعمال
 بحثاً وتعبيرًا عن معنى أو بالعربي عن ماهية .
 والعمل الروائي في ذلك ، بالرغم من كل
 المظاهر وضمن بعض العدد ، يشبه العمل
 الفني : انه يدل حقاً على الواقع عندما ينجم
 عن جهد عميق في التجريد حوله . ذلك أن
 الواقع (وبشكل أساسى الواقع الاجتماعي)
 ليس مجموعة مضمونين كما أن الشكل ليس مجموعة
 تفنيات إصطناعية . فالبنية اللا زمنية لرواية
 « فولكنر » « أبسالوم ! أبسالوم » ، تدل كلها
 على العذر إلى نظام يائى وعلى كراهية المجتمع
 « الحديث » ؛ وبمثل هذه البنية ينقل الكاتب
 ظاهرة أساسية لحضارة الولايات المتحدة
 الأمريكية وتاريخها . وعندما يوصى « آلان
 روب غريفيه » ، بـ « وضع الزمن بين قوسين » ،
 يبدو وريثاً لـ « جويس » ، على أنه يوحى
 أيضاً بوجود حياة اجتماعية خاصة ومرتبطة
 بمكان معين أكثر فأكثر . وعند هذين الروائيين
 نرى أن أشكال الواقع وأشكال الذهن وأشكال

الأنواع ، وضعت إما لابهاج مختلف الفئات
 الاجتماعية وإما لاملاها (١) .

فهل يمكننا مع ذلك التمييز الدقيق بين
 الرواية كفن وبين الرواية كـ « تعبير اجتماعي » ؟
 لا شك أن العنصر المجتمعي يسيطر على أعمال
 « بلزاك » و « بروست » بحيث أن عالم
 الاجتماع يميل إلى الاعتقاد أنه بتحليله لرواياته
 يوضح أيضاً زواياها العمالية . وبالعكس
 فإن الذين يعتبرون الرواية عملاً فنياً أدبية
 مستقلة بذاته عن « الواقع » ، يتهمون عالم
 الاجتماع بتقليله الرواية إلى خلاصتها
 ونشأتها . أما هم فينعتهم علم الاجتماع
 بالشكلية البعثة . فهل تكون الحياة الاجتماعية
 والتاريخ الاجتماعي بمثابة ركائز للأشكال
 الروائية فقط ؟ وهل بالمقابل تظهر هذه
 الأشكال في المجتمع ؟ غالباً ما نجد نقد الرواية
 يتارجح بين هذين السؤالين اللذين يشكلان
 مسألة مغلوطة .

١ - الأشكال الروائية والأشكال الاجتماعية

لقد غاب عن الذهان أن مفهوم الشكل ،
 في نظر الفنان ، يرتبط بالواقع الاجتماعي
 كارتباطه بالعمل الفني نفسه . فلا « بلزاك »
 ولا « بروست » رأياً هذا الواقع كمجموعة من
 العوائد الخام والممكنة . ذلك أن الروائي
 يحلل « معطيات » الواقع الاجتماعي ، على حد
 تعبير « جيمس » ، ويفسرها ويجهد في تحديد

(١) ان هذه الدراسة تنطبق فقط تقريباً
 على الرواية والنون الروائي في البلدان الغربية .
 ونأمل أن تكون محاولة ، أو على الأقل بعض
 زواياها ، ذاتفائدة للذين يدرسون المعنى
 السوسيولوجي للرواية في بلدان وثقافات
 أخرى (المؤلف) .

الفن تؤلف ثلاثة مستويات متميزة ولكن متراكبة عن خلقها .

تركيبي الواقع الاجتماعي معين . بالإضافة إلى ذلك فإنه يفقد المقدرة على شرح مفعول الرواية وتثيرها في مجتمع أو ثقافة ما . ذلك أنه يجب اعتبار الروائي كفنان ، إذ يجعل من عمله الفني العامل الدال على واقع يكون له في ذهنه شكل ومعنى ؛ وينال هذا الدال بواسطة تكتيك يirth بعضه من السلف والبعض الآخر من استنتاجه لظاهرات ملموسة مرادفة . فان « سيلين » مثلاً يعطيها نظرة جديدة عن العالم باعادة صياغة النماذج اللغوية العامية التي أهملها الأدب قبله . وفكرة « سارتر » بدوره في رؤية « سيلين » للعالم ، لا سيما في طريقة تعبيرها . إن « كافكا » يمارس فن القصة الطولاني الذي يتناقض مع الطابع ذي البعد الواحد للعالم الذي يراقبه ويعاني منه . وإن « دوس باسوس » ما كان قد تمكن من كتابة روايته « انتقال منهاهن » Manhattan Transfer لو لم يعتبر « منهاهن » كشكل قادر على أن يعطيه إطاراً للتاليق ولو لم ير عدة أفلام ، وفكرة وبالتالي في فن المنتاج . إن العمل الفني بطبيعته الشكلية يوحى بالواقع ، وذلك يسبب الاجتهادات الفنية المستعملة للتاليقه . وأنه من الشرعي أيضاً تطبيق الطرق المستعملة في الفنون التطبيقية التي وضعها « فرانكاستيل » على الرواية لاستخلاص معاناتها السوسيولوجية؛ فروية « فرانكاستيل » ، المقارن والمورخ للعوالم المختلفة ، حولته التمييز بين الطبيعة الاجتماعية للفن وطبيعة لغة ما تعبير عن مجتمعها مثلكما مجتمعها يعبر بواسطتها .

وينبغي الاهتمام الكبير باشكال الرواية إذ إنها ترتبط الواقع دون شكل ، الواقع التاريخ الذي ترتاي كل قصة تاويلاً له . ففي الرواية تكون تاريخيانتنا Historicité ومعناها مقصودين ، أجل إن معظم الروائيين هم منظرون

إن أعمال « بليزاك » و « دوستويفسكي » و « بروست » هي مجموعة تعاليل وتراث . - جمالية - الواقع تم تعليله وتراثه من قبل الروائي قبل أن يباشر بالكتابة . أما ملابسة الرواية فهي ملابسة كل عمل فني ، إذ لا يمكن دمجها الواقع لا تكل عن ترجمته . ولكن يمكن ما يدرك عالم الاجتماع العمل الروائي من خلال هذين المستويين للترجمة - الواحد مفكري فيه والآخر مكتوب (وكلاهما « شكلي ») - يمكنه الاقدام على دراسة سوسيولوجية كاملة ونوعية للرواية . فتلتقى في قصة ما عدة مقومات متميزة ينتمي كل واحد منها إلى علم انساني معين . إلا أن وجود عدة روئ في العمل الواحد لا يستلزم ، للتعريف به ، اللجوء إلى طريقة شرحية مزدوجة للكلام : نصفها جمالي والنصف الآخر سوسيولوجي . كما وأن التعليل النفسي لا يتوقف حيث يبدأ علم الاجتماع . ذلك أننا نجد في الرواية تلاقياً لمختلف المعاولات التحليلية ، ولكن بشرط أن يستوفي كل واحد منها موضوعه وفق فرضياته وطريقه الخاصة . شأن إنتاجاً مثل إنتاج « كافكا » مبرر من زوايا كثيرة - سوسيولوجية ونفسية وما ورائية - جميعها دالة ومرشدة ، وتنطبق كل زاوية منها على مناحي هذا الإنتاج بما فيها المناحي الشكلية . على أن هناك ظاهرة لا تستطيع تجنبها آية محاولة لفهم الرواية ، وخاصة المعاولة السوسيولوجية ، دون أن تعطي تفسيراً خطأنا للعمل (الفني) ولقراءته . وهذه الظاهرة هي خصوصية الفن . فلاشك في الروائية أيضاً تاريخها الخاص الذي لا يمكن دمجه بالتاريخ أو بـ « المجتمع » . وإذا أهمل عالم الاجتماع هذا وبعد من خصوصية الكتابة وتراث الرواية المتعدد ، فإنه لا يميز جيداً كيف تتألف قصة ما ضمن نموذج تعليمي أو

مقنعة بالآلهة والأبطال وأشكال السحر . أما في النمط الروائي للقصة ، فإن المجتمع يدخل في التاريخ وفي الوقت نفسه يدخل هذا بنوره في المجتمع .

٢ - المجتمع : نموذج ثم نموذج مضاد

إذا كانت تاريخانية الإنسان و«اجتماعيته» موجودة ومتراقبة دائمة في الفن الروائي ، حتى الغيالي جداً منه ، فانهما ايجابيتان عند «بلزاك» وسلبيتان عند «بروست» . ذلك أن العنصرين التاريخي والاجتماعي لهما أرضية واقعية في «الكوميديا الإنسانية» كما في «الزمن المفقود» ، إلا أنهما حقيقة أساسية عند «بلزاك» ، بينما يبررها «بروست» كمظاهر بحثة وثنوية . ولا يستطيع عالم الاجتماع أن ينكر أن الرواية ، مع «فلوبير» وبشكل أكثر مع «جويس» و «فولكتر» ، ابتعدت عن التاريخ الاجتماعي كنموذج . كما أنه يرفض العتمية التي كان يعتمدها «بلزاك» والطبيعيون حسب رؤيتهم للعالم . إن مصر الرواية يتضمن تضاداً يمكن التعبير عنه على الشكل التالي : بواسطة الفوارق التاريخية والاجتماعية و «لأجلها» ، نشأت الرواية وظهرت كفن أدبي ؛ إلا أنها ، «بمقاؤتها» لهذه الظواهر ، وصلت إلى دستور الفن . لذا ينبغيأخذ هذا التضاد بعين الاعتبار ، إذا أردنا الاحاطة بقيمة الرواية كـ «تمثيل اجتماعي» . ولا يستطيع علم الاجتماع بدون تمييز تطبيق الطرق نفسها في معالجة انتاج «بلزاك» وانتاج «بروست» إذ إننا نجد العنصر الاجتماعي عند «بلزاك» بينما يجب اكتشافه عند «بروست» . وفي كلتا الحالتين يحسن احترام الموقف الذي يقفه الكاتب إزاء

لفهمه لأن العمل الروائي ينبغي أن يجعل أسر مشاكل التأويل : أي معنى وبالتالي أي شكل يجب أن نعطي للسير المستمر للزمن الإنساني ؟ وإذا كنا - منذ قرن - ما زلنا نتساءل بلا انقطاع : «ما هي الرواية؟» و «أين تسير الرواية؟» ، فلان الابداع الروائي يسود (نشدد على هذه الكلمة) متضمناً توفيقاً مناسباً بين السبيبية والغائية ، إذ ينبغي معاً على الرواية أن تمثل بأمانة مستقبلنا وتستخلص منه معناه وتدل على اتجاهه . وكما هي الحال في التصوير المعاصر ، نرى الرواية الحديثة متهمة ، في الغالب بتشويه الصورة الإنسانية وبترها وبابراز الانسان منفصلاً عن نظرائه . ويسهل التصريح بأن الرواية تزول عندما لا يبعد الكاتب شغوفه في بيته ما ، ولا يشرحهم «اجتماعياً» ولا يمنحهم مصيرًا واضحًا ومحددًا . وعندئذ تكون المزية الخاصة للشخص الروائي أن يكون من جهة تحت تبعية المجتمع ويصبح من جهة أخرى ضحيته . وينبغي وبالتالي على هذا البطل أن يبرهن غالباً أن المجتمع سيء أو بالعرى فقد جودته . ونستطيع ، انتلاقاً من هذه المبادئ ، أن نعد إنتاج «بروست» مزيجاً من الترجسية والمعالية أو أن نتهم «سيلين» و «فولكتر» بالحط من قيمة الإنسان .

وهكذا تأخذ الرواية صورة هاتف الغيب لأنها تسلط الأضواء وتضع نقاط الاستفهام على معنى وقيمة مكانتنا التاريخية والاجتماعية . بطريقة أكثر مباشرة من باقي الفنون . ويتضمن النص الروائي أن الإنسان لا يحيا أبداً وحده وأن له ماضياً وحاضراً ومستقبلًا . ويدل ظهور الفن الروائي بشكل أساسى أنه لا يوجد مجتمع دون تاريخ وأنه لا يوجد تاريخ دون مجتمع . فالرواية هي الفن الأول الذي عبر عن الإنسان بطريقة تاريخية - اجتماعية مباشرة . ففي النمط الأسطوري للقصة يبرر الإنسان اجتماعية ، إلا أن تاريخه لا يخطو إلا

أعمال ذات « حقيقة رواية » وأعمال ذات « كذب رومانسي »^(١) . وغالباً ما تتصدى للرواية التي تحول شكل الواقع ، طريقة روائية ترکز على « مادية » الواقع . ويتعبير سوسيولوجية ، يعني توزع الرواية هذا بين الواقعية واللا واقعية أن الرواية تقترح نماذج في الحياة والأخلاق والعواطف على مختلف طبقات المجتمع ، وأنه بال التالي يبرز أزماتها . إن الرواية البيكاردية كتبت ضد رواية « الأستيريه » Astrée كما أن رواية « مولن الكبير » Le Grand Meaulnes تنافض « الواقعية الاجتماعية » التي كانت سائدة كما يبدو سنة ١٩١٣^(٢) لا أنه سبق وأعطينا لكلمة أسطورة معنى قريباً من معنى الوهم . ذلك أن الأسطورة ، تكونها مجموعة من المثل أو القيم التي تدقق معنى على الواقع . كانت دائمة ضرورية للأعمال الواقعية الكبرى .

ولو نظرت الرواية إلى الوجود بشكل مثالي أو لو بالعكس كشفت مقوماته ، فإنه يحتفظ بطبعته التاريخية - الاجتماعية الأساسية ، أي أن العلاقات المشتركة بين الأشخاص تظهر حسب صيغة مستمرة تقريراً ، ولكنها دائماً متطرفة وذات اتجاه محدد ، هذا إذا وضنا نفستنا مكان القارئ الذي يعتبر الوضع الأول للرواية تتالي صفحات . إن كتابة رواية مسرحية « في انتظار غودو » (البيكفيت) معقول جداً ، إلا أن مؤلفها سيضطر إلى التعبير بعمل عما يعبر عنه غالباً بحركات وتصرات الممثلين . وهكذا عندما تترجم إلى قصة ، تصبح فيها المواجهة بين عزالتين علاقة قائمة بين شخص وآخر . فيتووضح إذن شخصاً (المسرحية)

(١) ر. جيار : كذب رومانسي وحقيقة رواية باريس ، ١٩٦١ .

(٢) م. ريمون : أزمة الرواية بعد المدرسة الطبيعية وحتى السنوات العشرين . باريس ، ١٩٦٥ .

الظواهر الاجتماعية . ويترجم هذا الموقف بهذا النوع أو ذاك من الكتابة أو طريقة التأليف . فبدأ روايات « بيلزاك » أو « ديكنز » عادة يمشهد ما - بعادث معاصر (للشخصوص) - يعرض الكاتب بعدد مقدماته الاجتماعية التاريجية ؛ ومن ثم يستعيد العادث حركته . وبالعكس فإن هذه التفسيرات تصير ، عند « فولكنر » شبهمزيج متسلسل ينمو في الوجود . وتناسب هاتان الطريقتان القصصيتان زمان شديدي التعبير من التاريخ الاجتماعي .

ومع ذلك فإن قصص « فولكنر » لا تكتتب الأصول التاريجية والاجتماعية للرواية ، بالمعنى الحرفي للكلمة . ذلك أن الرواية وضعت البشر يريدون أن يقعوا في استمرارية تاريخية ويعون ، إضافة إلى ذلك ، أنهم يشكلون جزءاً من مجتمع معين . وازاء النظام العام المنمق والمتجاوز الطبيعة جزئية الذي تقتربه العكاية الاسطورية ، ترى الرواية تعارض ذلك بوضعها تعبيراً لنظام أقامته جماعة تتشكل في طبقة ما وتبقى أن تجد في الشكل الروائي تاريخها المحسوس والمورخ بارقام بالإضافة إلى الخطوط الملمسة لقدرتها ومزاياها وأفراحها . فإذا عنينا بكلمة « فن » مجموعة القيم المدونة في أشكال جميلة ونبيلة ، وبكلمة « نوع (أدبى) » شكل الفن الخاضع لاطار من القواعد ، تظهر الرواية أولاً كلاً - فن وكلاً - نوع أدبي . وبما أن لها حرية كبيرة في النشر ، فإن كتابتها تمتزج سريعاً بـ « نثر العلاقات الاجتماعية » ، إذا استعملنا كلمة « هيجل »، وتشبه أكثر فأكثر نثر العوليات التاريخية . على أن القصص الروائي لا يعتم أن يأخذ مكان الأساطير التي عرض بها والتي بسبب انحطاطها رأت الرواية النور . وإنطلاقاً من رؤية للعالم تصبو إلى استئصال الحلم . ترى الرواية بدورها تعبر عن رؤى سحرية للحياة . فيتالف تاريخ الرواية من تناوب أو مواجهة

المحسوسة ، هي عمل قبرة اجتماعية ، انها توسم الأدب »^(۱)

فمن رواية « جيهان دي سانتريه الصغير » Petit Jehan de Saintre بونس Le Cousin Pons ، جعلت الرواية من الأدب مؤسسة . فلا تنوي فقط اظهار أن ليس ثمة مصدر إنساني إلا إذا كان تاريخياً واجتماعياً ، وإنما أيضًا هذا المصير أيضًا وتصوирه بامثلة محددة ومناسبة . وهذه الطاقة الاجتماعية في الرواية يجب أن تعطى للرواية مكاناً معيناً ووظائف ثقافية وسياسية وأيديولوجية كبيرة . وهكذا تستطيع الرواية ، أكثر من القصيدة ، أن تعبّر مثلاً عن أفكار أمة ما وعن النهضة الوطنية في البلدان المستعمرة (بالفتح) أو التي نالت استقلالها منذ وقت قريب . أما « المؤسسة الروائية » فيدل عليها عدد الروائيين الذين منتعوا جاتزة نويل والروائيين أعضاء المجتمع العلمي وكذلك المعنى السوسيولوجي العميق للجوازات الأدبية . ومن هذا القبيل فإن « آلان روب - غرييه » يذكر « حضارتنا الذهنية » التي تدفعنا إلى اجراء قراءة للرواية على طريقة « بلزاك » التفكيرية . فلكي نفهم حقيقة « ما لا يسمى » L'innommable (رواية لروبر غرييه) ، يجب أن نقصي عن فكرنا المفهوم السوسيولوجي للشخص البشري الذي ما زال اسم « بلزاك » مرتبطة به . ولكن نقرأ « بيكيت » ينبعي التخلص من إطار محدد للقراءة ، كما أنها تنتقد إطاراً معيناً للرواية عندما ننظر إلى لوحة « موندريان » فتشمل من أسلاء الفن التصويري .

ويشكل إطار القراءة هذا خلال ستة قرون

(۱) جان لويس بورجييس : مناقشة ، الترجمة الفرنسية ، باريس ، ۱۹۶۶ : رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر باريس ۱۹۵۳ .

ويدخلان التاريخ ويذولان بعد الانتظار الذي توصل إليه « بيكيت » ، لتعل محله حركة انتظار إن كتابة قضية مسرحية « غودو » تزيل على الأقل الفارق الأساسي الذي يفصل بين انتاج « بيكيت » المسرحي وانتاجه الروائي . فيتزيزه على موضوع اللا معقول ، ترى مسرحياته تتوقع على ذاتها (العيادة هي قدر مسدود ومكرر ورتيب ، فهناك أذن انتظار ممل لوتلا ياتي) ، أما قصصه فترس في القول بأن الوجود بدون معنى . وهذا الاسراف (« يجب قول الكلمات ما دامت بعد متوفة ») ذو خط طولاني : إذ يسير نحو هدف هو هدفه .

ولكن كل واحد يعلم أنه لا يوجد أي خط في روايات « بيكيت » ، وأن هذا الكاتب يرفض حتى فكرة النية أو المشروع . و يجب أن يكون الناقد عالم اجتماع ليكتشف في « مولوي » وجود علاقات اجتماعية حقيقة . ولماذا يريد عالم الاجتماع أو غيره أن يقرأ ، كتاريخ ، عملاً كتب لينفي معنى التاريخية وأن يجد علاقات إنسانية في نص يذيب مفهومي المجتمع و « الإنسانية » ؟ وترجع هذه النزعـة الطاغية لقراءة « مولوي » كرواية إلى سببين . فمن جهة قرأتنا « تاريخ » « راسكولنيكوف » أو « ليو بولد بلوم » (جد « مولوي ») ، ومن جهة ثانية وخصوصاً ، بالرغم مما يصرح به « بيكيت » ، ترى النص يربط الناس والأشياء فيما بينهم ، بسبب التجاوز والتزامن على الأقل . وهنا يجب اعطاء العقل « جان - لويس بورجييس » الذي يعتبر أن السببية هي قضية الرواية الرئيسية ، ول « رولان بارت » خاصة عندما يقول : « إن الرواية ، عندما تظهر من خلال اشاراتها

أديباً بشكل جلي ورسمي ، إذا أمكننا التعبير
هكذا كانت ضمنياً نوعاً وفناً ، كما حدث
ذلك للرسم التي بقيت خصوصيته تصويرية
Figurative قبل أن تصير بمدة طويلة شكلية
Formelle في القرن العشرين . إن التنوع
الكبير لواضيع الرواية وأبعادها ، وتغيراتها
العديدة والملاحة في الكتابة ، وتعدد مجالات
الواقع والخيال التي تعبير عنها ، تدعو إلى
الظن أن الرواية بلا أصول أو قوانين^(١) .
ذلك أن الرواية تبدو بدائية إذ تظهر موازية
جداً للظواهر الإنسانية وتتبع سير التاريخ
وتتلاءم خاصة مع أشكال لغتنا . فالمؤسسة
الروائية هي ضمنية جداً بحيث لا يتوجب
ايضاً لها كمؤسسة أن العبارة المكتوبة للتاريخ
التي يستعملها هذا أو هؤلاء يبدو أنه يجب
أن لا تتضمن أي مبدأ في التأليف أو في النظر^٢ .
على أن الرواية متى ذهورها تبعث قواعد أساسية
تعدد مضامينها وطرق تاليفها . وبقيت هذه
القواعد غير واضحة إذا قورنت بالمبادئ التي
تخص لها القصيدة ، إلا أنها قواعد حقيقة
بعيد شتق من أشكال القصة الأسطورية
ويبيغى أن تسمع للرواية بمعاجلة أوضاع
الطبقات الاجتماعية ساعية في تخفي نظام
الأسطورة وفكراً دون أن تظهر ذلك جلياً .
وهكذا هيأت الأسطورة - بانحطاطها - أطراً
لعلاني وأشكال الرواية ، كما أن الظواهر
الاجتماعية التي حددت انحطاط الأسطورة هذَا
كانت المنظم الأصلي للرواية .

إن المبدأ الأول الذي يخضع له الابداع الروائي هو وجوب تكوين نظام تاريخي كامل ومستقل . وأبرز « بلزاك » زمنية متسلسلة التاريخ (فان لشخوصه ، حتى اذا حصل رجوع الى الوراء ، زمانا هو زمن الساعة) ؛ وبالعكس فان « بروست » يقارن الزمن - الحقيقة للفكر بالزمن الاصطناعي للمجتمع ؛ الا أن الكاتبين وصفا عالما « بدون » (ستغرق) »

(على الأقل في الغرب) ، أي خلال المدة الالزامية لتصبح الرواية نوعاً أدبياً . أجل ظهرت الرواية كنوع فصحي محدد منذ القرن الثاني عشر إلا أن الاعتراف الكامل بها كنوع أدبي لم يتم إلا في آخر القرن الثامن عشر ، أي قبل مدة قصيرة من بروز اسم « بلزاك » وجعله الرواية رمزاً للتعبير عن الواقع التاريخي والاجتماعي . وبلغت الرواية إلى المرتبة المؤكدة للنوع الأدبي عندما أقر واعترف « بالطاعة الاجتماعية » بموضوع خاص بالرواية . ولأن « هيجل » حدد الرواية بأنها « ملحمة بورجوازية حديثة » ، فإن الرواية أقامت الأدب وفق طريقة هيجلية (في التفكير) أدت ، عند « بلزاك » ، إلى ترابط حقيقي بين المفاهيم الثلاثة التالية : التاريخ والمجتمع والدولة .

الا أن مملكة الرواية كتصوير وطريقة فهم للتاريخ الاجتماعي (هذا وتلك موجهان نحو طبقة حاكمة) ما عتمت أن انهارت ونافضها ظهور الرواية كعمل جمالي ، اذ انها بربزت موضوع فن بينما كانت نظتها مرتبطة ، في جوهرها وفي اشكالها بالظواهر التاريخية والاجتماعية . وكتنوع ادبى ، نرى الرواية تتبنى سبية - غائية التاريخ الاجتماعي وتعبر عنه . وكفن ، نراها تضع في المرتبة الثانية ذلك الشخص السوسسيولوجي أساساً الذى رسمه « ديدرو » و « بلزارك » و « فو » و « ديكنر » . وكما كتب « بروست » ، فان « فلوبير » أحدث ثورة . ومنذ ذاك الوقت تغير كل شيء . ومع « إيماء بوفاري » لم يعد الشخص اجتماعياً أو تاريخياً بالدرجة الاولي ، كما ظهر وجود جمالية خاصة بالرواية ستطرح على الكتاب مسائل عويبة أكثر فأكثر .

أجل ، قبل أن تصبح الرواية نوعاً وفناً

(١) ر. كايوا : مقدرات الرواية ، مرسيليا
١٩٤٢ :

المجتمع كسبب للشخص البشري وكفاية له معاً
فإن واقعية « فيلدينغ » أو « مارييفو » ترجع
إلى جمالية اجتماعية - تاريخية حقة ، وتعارض
فكرة التسامي التي أخذ بها كثير من الكتاب
الذين كانوا يبزون العادة كقصيدة غزلية
ويظهرون شخوصهم ككائنات كاملة . فمن
رواية « مول فلاندرز » Moll Flanders
حتى « جوستين » Justine وهذه الجمالية
تتالف من الفرق والاقصاء ، إذ يحاول الروائي
إحاطة كبرى بالواقع الاجتماعي الملموس على
شاشة النظام الاجتماعي والديني . و « روسو »
أيضاً لجا إلى الفرق والاقصاء عندما فصل الواقع
الاجتماعي عن النظام غير العادل ليجعل هذا
الواقع إلى رؤية للعالم يربدها حقيقة وصحبة
و « طبيعية » . وبالرغم من أن قوانين الرواية
وقواعدها ظهرت كأنها دائماً جديدة ومتجلدة ،
فإن خصوصية النوع الروائي تتكون بسبـب
نظرة سوسيولوجية أزدادت ووضوحاً عند الكتاب
الأصيلين . وبررت هذه الدقة بعد أن صارت
المجتمعات الأوروبية أكثر تعقيداً واختلافاً .

وأدى هذا الفارق (الذي صعبه انخساف « للقيم ») الى اثارة ظاهرة كان معناها السوسيولوجي يزداد عمقاً بانبعاثه الى حد كبير من ردة فعل ضد فن روائي أسيء جداً للوصف الاجتماعي ؟ وبالواقع تحولت الرواية من فن ضموني الى فن مستقل وظاهر . ولقد ساهم كل من « فلوبير » و « جيمس » خاصة باهتماء الرواية هذه الصفة الجمالية اساساً ومع أن « فكرة الرواية كعمل فني » (على حد تعبير أحد شارحي « جيمس ») لم تظهر ولم تفرض نفسها الا في الثلث الاخير للقرن التاسع عشر ، فانها بقيت غريبة عن كل نظرية تبشر « بالفن للفن »^(١) . وبمرور هنري جيمس » الطابع الجمالي قبل كل

(١) فورد مادوكس فورد : الانسان القديم او
مسألة هنري جيمس . لندن ، ١٩٦٤ .

ولا يبقى شيء بعد هذه المدة ، أي بعد آخر
كلمة مكتوبة ومقرؤة . ويمكننا الاخذ بان
النهج الروائي عند « بلزاك » هو أقل انغلاق
من نهج « بروست » ، ذلك أن الملاحة
الانسانية بعد رواية « عقمة الغواني وشقاوين »
Splendeurs et misères des Courtisanes ، تتابع سيرها التاريخي والبنيوي معاً ،
 بينما كلمة « زمن » التي تختم انتاج « بروست » ،
 تبقى باباً موصداً على حياة الروح ومتفتحاً على
 موت الانسان . ويبقى أن مفهوم التاريخ
 الاجتماعي ، الذي تقنى به « بلزاك » كحقيقة
 والذي ازدراء « بروست » واعتبره كخدعة ،
 هو الذي يعيي الفن الروائي ويميته ككل ،
 ذلك أن غاية البطل أو القاصن تتحقق حساب
 مسار يجب أن يكون واضحاً . زد على ذلك
 أن الرواية بتصويرها حركة الحياة وتقليلها
 تسلسل (الاحداث) من مسبباتها الى غایاتها
 ترك فينا لدى قراءتنا لآخر سطر منها ،
 احساساً بعدم النهاية أكثر حدة من نهاية
 مشهد سينمائي أو مسرحي .

ولدى وصول القارئ إلى النهاية السعيدة أو التيسّرة للتدرج الروائي ، فإنه لا يشبه في ذلك أبداً المتفرجين على المسرحيات الدينية في القرون الوسطى (Les Mystères) الذين كانوا يودون ابعاد موت زواج ليهودا ، أو مشاهدي الميلودراما الذين كانوا يستمتعون شخص الغائب فيها . فيما أن الرواية هي نوع فني « اجتماعي » أساساً ، فإنه لا يعرض إلا قليلاً على التمرد على « المجتمع » . وكمنظومة كاملة – بخلاف المنظومة المفقولة للاسطورة ، على حد تعبير « كلود ليفي – ستروس » – فإن الرواية تشكل قمة النوع الأدبي الخاص بـأثاره علم اجتماع لزمن وللموت .

وأخيراً نرى أن الرواية أخذت طويلاً قواعد وقوانين مبنية من التاريخ الاجتماعي نفسه ، بقدر ما كان يريد الروائيون – لا سيما في عصر الأنوار (القرن الثامن عشر) – اظهار

ويعلق عالم الاجتماع على هذه المعاولات أهمية كبرى : فمن « بليزاك » إلى « جيمس » اجتازت الرواية مرحلة التصوير الاجتماعي إلى مرحلة تأويل الوضع الاجتماعي ، لأن الفرد صاحب الامتيازات عند « جيمس » (كما هي الحال لدى « فوتوران » عند « بليزاك ») ينظر إلى المجتمع الذي ينتمي إليه نظرته إلى شيء يفرض عليه شكلًا « غير مقبول » . وبدل أن يفكر الشخص الروائي عند « جيمس » في المجتمع نراه يفكر في الوضع الاجتماعي ؛ وهذا هو ما تعكسه « العيل الفنية » للروائي كي يظهر أولاً العلاقات الاجتماعية كما لو كانت أشياء ، وثانياً كي يبرز شخصه الروائي ككائن . ولو أضطررنا إلى اعطاء برهان عن الطابع السوسيولوجي العميق للتباويل والتنتظير اللذين انكب عليهما الكتاب المبدعون بدءاً من « فلوبير » حتى « جويس » ، لوجدناه في هذه المقالة التي قام بها أحد شارحي « جيمس » إذ يقول : بما أن روايات « جيمس » لا تنطوي على وصف اجتماعي ، فيجب الا نعتبرها كاذبة وإنما كفن^(١) . فهذا الدمج بين العنصرين الأدبي والسوسيولوجي وبين اللا - سوسيولوجي والجمالي ، ذو معنى بلény ، كما هي الحال عليه اليوم أيضاً للمفهوم المغلوط القائل : هناك إما فن وإما واقعية . ويظهر هنا اصرار النموذج العقلي « الاجتماعي - الأدبي » الذي قام به (كما يظن) رواية القرن التاسع عشر . فلقد وصفت الرواية مجتمعًا يستحق هذا الاسم ، لأنها قدمت مقولات وآليات واضحة المعالم استطاع فن « بليزاك » وحده أن يقوم بها . فمنذ أن أضاع المجتمع طابع « بليزاك » في الشمولية المتنمية ، أي منذ أن امتنع الروائي عن أن يجيز لنفسه اعتبار العنصر الاجتماعي كلوحة وكمؤسسة

شيء الذي يجب على الرواية التعلي به ، بضرورة اكتشاف معنى للحقيقة المعتقدة وغير المستقرة ، من جانب الكاتب ، والتعبير بالتالي عن هذا المعنى بواسطة أشكال خاصة . أما « فلوبير » فكان بعيداً عن اعتبار الخصوصية المعينة التي تشكل الواجب الأول الذي ينبغي على الروائي القيام به تجاه أحد شخوصه ، إذ إن هذا المطلب « النفسي » يعود إلى أن الفرد الروائي المتعلم عليه هكذا يدخل في بيئه اجتماعية « حقيقة » لا يسع إحساسه إلا رفض تقاليد هذه البيئة ويفصلها الكاتب من جهته . وهكذا فإن « إيمان بوفاري » هي رافة ضمة مرفوضة . كانت المطالبة بنظام جمالي جداً للرواية ، طريقة لصرف الفن الروائي عن منافسة عادلة كان « بليزاك » قد أقامها كنموذج أدبي . وفي ذلك أيضاً تجاوز لمباديء المدرسة الطبيعية التي ، وإن غار نجمها سريعاً في فرنسا ، صبغت الرواية الأوروبية والأميريكية بصورة قاطعة حتى ما بعد العرب العالمية الأولى بقليل . ومع ذلك فإن « جيمس » لا ينهاض فقط الأشكال عند « بليزاك » والمدرسة الطبيعية ، عندما يتلقى بالاولوية الجمالية للرواية . إن هذا الناقد المتعجب جداً بـ « بليزاك » و« زولا » ، والذي هو أيضاً تلميذ مباشر لـ « فلوبير » ، يرفض بصورة عامة و أساسية كل تبسيط في الرؤية وتأويل الواقع . ويتصلى للروائيين الذين يطيب لهم فرض قانون (يقلونه كلاسيكية وما هو في الواقع إلا اعتباطي) على الواقع النفسي - الاجتماعي الذي ينبغي بالعربي ابراز تفاصيله وأفلهار تشابكه في جهاز الاتفاقيات . وتعبر كتب « جيمس » عن هذا الواقع بدقة تفرض ملاحظة على الوضع الفني الذي يتشدّه الكاتب للرواية كوضع « سوسيولوجي » . أجل ، لا يحلل « جيمس » حالات فردية إلا ويظهر انتقامها إلى هذا أو ذاك من الانتماء الاجتماعية والاقتصادية التي تعامل هذه الحالات التخلص منها .

(١) و.ك برونيل : أعلام النثر الأميركي .
نيويورك ، ١٩٢٣ .

الروائي ، ولا سيما في ما يخص الشخص الروائي : لا يمكنه أن يكون صحيحاً إلا إذا قدم كاته وغير متاكد ومتردد ومتعجب في عالم ماهو الآن إلا منظار سحري . وبدون أن تجعل الرواية الحياة غير معقوله ، نراها مع الصور التي تقدمها تعبر بالعكس عن علاقات شخصية متبادلة تشبه زوابع من الذرات فور تخلصها من الاتفاقيات والطقوس والالتزامات ، أي من العلاقات الاجتماعية الرسمية . من المؤسف أن يكون للناس تاريخ (غير إنساني) ، ولكن من المسعد أن يكون للإنسان مصير (حق) . ويجب وضع الواقع الاجتماعي المحتوم للشخص أداء حقيته ، إذ أن الشخص يتكون من علاقات مباشرة مع الآخرين ومع ذاته . وبدون أن تعزى الرواية القاريء بتقاديمها الترف له (حتى ولو كان قاتلا) الناجم عن نظام أو عقل ما ، تقوم بدور يمثل عدم الكمال الجوهري للوجود . وعليه فلا يمكن بعد استعمال النماذج التي أقامها « بلزاك » و « تولستوي » و « ديكنز » من قبل الروائيين الذي يريدون تصوير عالم تهاوت فيه مفاهيم النظام والتسلسل والذى لا تكون « القيم » الحقيقية فيه إلا في حركة فكرنا . ويوضح « بروست » أن الكاتب لا يحلل الواقع الاجتماعي منطلقاً من « الأبعاد الكبيرة للظواهر الاجتماعية » ، ولكن بنزوله « عميقاً في ذاتية ما » .

وبتبني « بروست » أو « جويس » لرواية عالم يسيطر فيه العنصر غير الأكيد والمصادف والممكن ، فإنها لا يفقدان الرواية أبعادها الاجتماعية . فانهما مثل « بلزاك » يصفان الواقع الاجتماعي ، ولكن ابتكارهما يقوم على أنهما ينكران أن أشكال المجتمع و « تاريخه » وتعركاته الآلية تستطيع أن تقدم للإنسان مراجعاً تسمح له بالتعرف على العالم وعلى نفسه . ومن الفروقات الأساسية بين « الكوميديا الإنسانية » وبين « الزمن الضائع » أن الإنسان في المجموعة الروائية الأولى لا يوجد إلا إذا كان

ذات فروع كثيرة متميزة ومثالية ، منذ ذلك الوقت ونحو نزع من انتاج كاتب مبدع كل صفة للواقعية كي نصفه في مجال الاعتباطية . ووجب على هذا الوهم السوسيولوجي الناجم خاصة عن النماذج الكبرى الروائية في القرن التاسع عشر (حيث الأقطاب الثلاثة التالية : الفرد والمجتمع والتاريخ المتراصطة فيما بينها تبدو كأنها تؤلف منظومة خاصة من شأنها إبراز الواقع الاجتماعي بكامله) . وجوب عليه إذن أن يصبح قراءة الرواية ويرتكز أولاً على الشخص الروائي المعتبر كمرجع حي للحقيقة الاجتماعية - التاريخية . وفي عام ١٩٢٥ وصف « آلان » Alain الشخص الروائي بعقلانية وواقعية شديدةتين قال : عندما عرف بطل الرواية أنه لا ينتهي إلا لهذا العالم الذي ، وحده ، يمكنه ، تلبية وغباته ، نراه يحلل وضعه بعقله فقط ويقطع طريقه في العالم مستخلصة الدروس المستقاة من مغامراته المتتالية . فيشعر شخص الرواية ، دون أن يتمهم فقط الآلهة ، أنه مسؤول عن مصيره بما أنه لا يؤمن بالقدر . وكذلك في نفس الفترة رکز « أ.م.فورستر » في كتابه الرابع « نظرات حول الرواية » Aspects of the Novel على الدور التوضيعي الذي يحتله الفن الروائي على الدور التوضيعي الذي يحتله الفن الروائي بشكل أساسى : « إن الروايات تعزينا وتقترن علينا إنسانية معقوله »^(١) . الرواية إن لم تفرض ، فإنها توضح وضع إنسانية (فردية أو اجتماعية) يبدو لنا في حياتنا الراهنة غير متناسق جداً .

ويبينما كان « آلان » و « فورستر » يشددان على منطق ونظام وتاريخانية مستقاة من جوهر الرواية نفسه ، نرى جيلاً جديداً من الكتاب (بروست ، جويس فيرجينيا وولف ، الفريد دوبلين) ينتقد هذه الوظيفة الآمنة للفن

(١) أ.م. فورستر : نظرات حول الرواية .
لندن ، ١٩٢٧ .

بتفسيرها حقل المشاركة تبقى تربوية . ووجب انتظار ما بعد العرب العالمية الثانية (إذا استثنينا طبعاً « ريمون روسيل » و « دينيه دومال ») والظل المتأخر لـ « كافكا » ، كي يبدأ بعض الكتاب الغربيين مفهوم الـ *Bildung* (التأليف) ويوصلون الطابع « اللا إجتماعي » للرواية الى أقصى حدود (M. Blanchot) بينما ينفي *Blanchot* أن روایة « جولييت » مثلاً هي رواية تربوية . وانتاج « ساد » Sade بالذات كي يعبّه السرياليون والذين يرون صورة القمع في النظام الاجتماعي ، يتلخص الطابع المؤسسي للرواية . إذ أي تأثير للمخالفة وأي معنى ثوري يتسم به هذا الانتاج اذا لم يؤلف قانوناً وصيغة للعلاقات الإنسانية المتمحورة حول المتعة والالم والمنسجمة مع مجتمع حقيقي شديد التسلسل ؟ وبطبيعتنا « ساد » بعدد لياتهم الطبقية العاكمة بانها لم تستند سلطتها في تنظيم المتعة .

ولقد توصل « ساد » اذن الى واحد من اعمال الهم الضخمة جداً التي استطاعت ان تدخل في ثقافة ما ، وذلك ببنائه مؤسسة اجتماعية تصاهي على الاقل المؤسسة التي شيدتها « بلزاك » Laclos وينطبق الامر كذلك على « لاكلو » ومن جهة ثانية يغرب « بروست » و « جويس » بناء المؤسسات الاجتماعية بغية الوصول الى واقع وحقيقة « شخصية » ؛ الا ان هذا التقى يترکهما على الاقل أسيوي نظام اجتماعي ، ذلك ان القصاص في « الزمن الضائع » والشخص الروائي الأساسي في « أوليس » لا ينقطعان عن الرجوع الى يومية العلاقات الاجتماعية ومحسوسيتها (ويكونان هما الشاهدين والضحيتين ، كي يجدا صورة ذاتهما . وتبقي الرواية ، إن بشكلها المستند الى او البروستي مرتبطة باللغة الاجتماعية . ويعتبر بمنطقية العلاقات الاجتماعية كمقاييس .

بما انتنا نتحدث عن وجهة النظر السريالية فلنلقي نظرة على قصص « بيكيت » و « روب

في العالم وعليه ، أما في الثانية فقيمة عمله نفسها مستنكرة . ولكن ، حسب رأي « جويس » نفسه ، بالرغم من ان الحقيقة مقصولة في رواية « أوليس » Ulysse عن مفهوم التاريخ الاجتماعي – وبالتالي متماشية مع العيادة الداخلية والتجربة الشخصية المباشرة – فانها أيضاً ظاهرة سوسنولوجية .

ونرى ان الفن الروائي يحافظ عند « بروست » على عقلانيته وبشكل مزدوج : إن الفوضى في « فيدوران » Verdurin (التي تمت بانعطاط « النظام » في عائلة الـ « غير مانت ») هي أيضاً نظام ، وان « بروست » الروائي (مثل ابطال رواية « مزيفو النقود » لأندرية جيد) يحاول ان يرى بوضوح في وجده وفي وجдан الآخرين . وبالاضافة الى ذلك فانه يكشف القناع عن واقع العلاقات الاجتماعية بدقة شديدة مشابهة لدقة « فوتران » Vautrin . ولم يخطئ السرياليون عندما شاهدوا في الرواية « السينكولوجية » تقديمها اعتباطياً ولا واقعية وتقليلاً للعنصر البشري . وبسبب الزوايا الاسطورية والخيالية البارزة في « الكوميديا الإنسانية » يرأوا ساحة « بلزاك » ، ولكنهم حكموا على « بروست » لانه باعادة الكتابة بقية اكتشاف وعي ما (في إطار بيئة بورجوازية) لم تؤد روايته « الزمن الضائع » الا الى تسخير قوى الخيال بدل ان تطلق سراحها .

وإن التحفظ الذي أبداه السرياليون تجاه الرواية لذو أهمية كبرى . فنرى « اندرية بريتون » يعدد خطأ الرواية الذي هو تنظيم الواقع المعاش . فان كانت الرواية ذات طابع حتمي أولاً ، فانها تمنع في التفكير وتنظم وتتنسيق . إن الرواية المسماة برواية الهرب مثلاً تترك القاريء يهرب نحو كل صوب الا نحو العربية ، إذ تنتظم فيها من جديد الرغبة والمتعة والمغامرة وتحتفظ وتأخذ طابعاً اجتماعياً جديداً . ذلك أن الرواية ، وحتى روايات « جويس » ،

التي تمتد من «أميرة كليف» حتى «جرمينال» La Princesse de Clèves Germinal ولكن هذه العركة الانسانية وهم فان مدام لافاييت وزوجها كلاهما اعمالاً عليها طابع التعدي على الصعيدين الاجتماعي والفنى . ورغم النزاعات «المؤسسية» «الحنمية» للرواية المحدثة ، فمن الواجب اعتبارها من زاوية سوسيولوجية بالغة الاهمية ، هي انتشار الاعمال الفنية . ان الشكل والفكر العجيدلين ينماضان دائمة - على درجات - التمودج الذي ينطوي على هذا الجمهور او ذاك بواسطة اعمال سابقة اعتبرت بدورها جريئة عند ظهورها . مما إن تعودنا على «مونيه» Monet حتى ظهر «بيكاسو» وما إن أجبنا بـ «كافكا» حتى برز «بيكينيت» .

يتخلل تاريخ النقد في القرن العشرين أسف مستديم ناجم عن أننا لم نعد نرى أبطالاً نظير «جوليان سوريل» (يطل رواية «الاحمر والاسود» لستاندال) والأمير اندریه او «راسكولينيکوف» (في «الجريمة والعقاب» لدستويفسكي) . ولم يتمكن «دوس ياسوس» او «برنانوس» او «ناتالي ساروت» من الاستجابة لهذا الانتظار العيني ، إذ أرادوا في نفس الوقت أن يبقوا فنانين مبرذون في هذه الزاوية الاساسية او تلك ، والجديدة اذن ، داخل «مجتمع» عصرهم . وبال مقابل فان مثل هذا الانتظار قد غطاه عند واخر من الاعمال الروائية المتعلقة بفكرة السيرة الشخصية ، كما ان الفن التصويري يعود الى مفهوم التعبير والرواية . وبشكل عام ، تعرض هذه الروايات مصير شخص روائي ما (غالباً ما يكون المؤلف نفسه) كما لو كان هذا المصير مجهول معادلة تكون معيطاتها المعروفة سيميولوجية واجتماعية . ومعظم النقاشات التي دارت حول الرواية تعالج فكرة الغلاص الملح . ويبعد كل شيء هباءً لو أن الرواية لا تؤكد وجود استمرارية انسانية ، حيث الماضي يولد الحاضر الذي

غربيه » التي ، بالرغم من تطهيرها من كل تاريجانية وتلامح (حبكة) ، بقيت اعمالاً مجتمعية . فبمجرد أن شغوص هذه القصص يوجهون الحديث أو وجهوه الى شخص يستعمل أو استعمل أشياء ما ، وبوجودهم أو عدم وجودهم « في غرفة أمهما » ، فإنهم يجدون نفسهم داخل نظام اجتماعي محدد جداً . فعلى الرغم من أنهم يشتربون مع النظام في المؤامرة .

وبما أن القصة الاكثر مناورة للمجتمع تحتفظ بنواحي اجتماعية ، فمن الطبيعي ان تتشدد على الخاصية الجمالية للرواية اكثر من خصوصية التصوير مثلاً . الا ان «الرواية الجديدة» «أثارت في فرنسا دهشة مشابهة جداً للدهشة التي أثارها الفن التجريدي . ففي غضون السنوات ١٩٢٠ ، اعتبرت رواياتاً «أوليس» و «غرفة يعقوب» (لـ «فرجينيا وولف») كاعمال تكعيبية بالمعنى التحريري للكلمة . فكما ان الفن التصويري المسمى بالتقليدي والذي تجاوزته تدريجياً المدرسة الانطباعية والتكميلية والتجريدية ، كان يعتمد بشكل اأساسي على تصوير الصورة البشرية ، كذلك فان الفن الروائي الذي وضع تموزجه «بلزاك» كان من طابعه الاساسي تعبير التناسق عند الشخص البشري ، الذي استبدل قليلاً قليلاً بقصص لا سياق فيه . وتشير الرواية «التكعيبية» «الدهشة والشك» ، لا سيما وأنها تتناول بالبحث تصرفات إنسانية ، وأن شغوصها موجودون ويفكررون ويتكلمون كما لو انتموا الى العالم الحقيقي . ومهمماً تفنن الروائي بتمويله العقلانية والاستمرارية اللتين ركز عليهما «بلزاك» و «ستاندال» . فإنه يستخدم على الأقل حياتنا اليومية كماهية . كما اننا نعذر الروائي على مبتكراته العرينة أقل مما نعذر الرسام والمسيقار المسمى بالطبيعي . ذلك أنه لا يمكننا أن ننس ، دون شعور بالذنب ، العركة الانسانية الروائية

أخرى تماماً . وفي الواقع فان هذه الاشكال الجديدة للقصة ، التي تبدو بعيدة عن الانسانية والعلم الانساني ، كانت تصويرية الى ابعد العدود ؛ فمعزل عن نوايا مؤلفيها ، نراها تصور الانسان بدقة بعد أن فقد انسانيته . فهل تعني النزعة الجمالية الروائية عند « روب غرييه » أن الرواية لم تعد تستطيع تحقيق رسالتها ، او انها بالعكس لا تتحقق الا جيداً بافراط(١) ؟ وعلى غرار انتاج « جويس » عام ١٩٣٠ فان ظهور الفن الروائي الجديد يطرح مشكلة سوسيولوجية جديدة : بما أن الرواية في « حديث » فهل هي علامة ومؤشر على وجود فلواهر استلابية أكثر وضوحاً في عام ١٩٥٠ مما كانت عليه من قبل ؟

٣ - النزعة الأكاديمية والتغريب

لا تستطيع اجراء دراسة منطقية لهذه القضية الا اذا بذلتنا واعترفتنا بأنه كان هناك دائمة جمالية روائية واقعية ، وأن هذه الجمالية تنطبق أكثر فأكثر منذ نهاية القرن التاسع عشر على ارادة الكاتب في تخفيظ النظام القائم لا بل في تغريبه أيضاً . فان « فلوبير » و « جويس » و « فولكنر » كتبوا من أجل أن تكشف الرواية عن « تأسيس الادب » لتكون « عملاً ناجماً عن الطاقة الاجتماعية » . وقد أفلت روايات « أوليس » و « فوق البركان » و « مولوي » و « المطبوعات الخالعة » لتقاوم المؤسسة الروائية وبالتالي الاتفاقيات والامثلية والافكار السائدة والقمع . فعندهما يرفضن « بروست » كتابة رواية تكون « ذلك الشكل المكعب » الذي يعجب به أهل الصالونات ؛ وعندهما أحد شخصوص « إنتحال منهاهن » يقارن

(١) انظر مقالة « فرانسو مورياك » في مجلة الاكسبريس ، آذار ١٩٥٩ : وكتاب « لوسيان غولدمان » في سبييل سوسيولوجيا للرواية ، باريس ، ١٩٦٤ .

بدوره ينطوي على المستقبل . والحقيقة ان الجمالية عند « جويس » و « بيكيت » تصيران مقبولتين أكثر ، اذا تغلل متأهلاً « أوليس » و « مولوي » كائنات يربط العالم بها العب والصدقة والأخلاق والالتزام السياسي وحتى الاقرار بالعزلة . وفي الواقع لا يمكن لأي علم اجتماع أن يكون عقلانياً اذا لم يتم الاعتراف أولاً بوجود نوعين روائيين من الكلام ، بينما واحدهما متماماً للتقليد الواقعى والآخر مصبوغاً بصبغة النزعة الجمالية (Esthétisme) وبلغ النزاع وعدم تناقض هذين النوعين من الكلام أشدhemما عندما دخل « جويس » عالم الأدب ، وأصبحا أكثر حدة . من ذلك العين . وهناك عدد لا يحصى من الروايات التي ألفها أدباء موهوبون غالباً ، تنال حظوة في عين جمهور بورجوازي أو بورجوازي صغير بسبب طابعها الواقعى والانساني ، إذ نقرأ فيها تاريخ انسان ما . وبالعكس فإن قصص « روب - غرييه » و « هنري غرين » في انكلترا ، لا تعرفها الا نخبة مثقفة محصورة ذات اذواق تعجب بها كما نعلم ، البورجوازية المسماة مثقفة . ولكن معظم المحاولات والابحاث والاطروحات تدور حول « الرواية الحديثة » او قصص « غومبروفيتش » Gombrowicz وكما استحوذت عام ١٩٣٠ رواية « أوليس » على فكرة الرواية ، كذلك فعلت رواية « المتلصص » حوالي عام ١٩٦٠ ، واستدعاها اسم « آلان روب - غرييه » عموماً صارخاً مثل غموض « بيكياسو » (طبعاً ضمن حدود)؛ ذلك أن مؤلف « الماحي » Gommes يكسر استمرارية ثقافية ظاهرية ويقدم في نفس الوقت خلاصة الثقافة . وينعكس هذا الغموض على حكم لـ « فرانسوا مورياك » مؤداءً أن مأساة الرواية ترتبط من الآن فصاعداً بمسافة التصوير ؟ فهي أيضاً أضاعت موضوعها ، أي تصوير الانسان في كل تعقيده . وفي نفس الفترة نرى « الرواية الحديثة » تؤول بطريقة

صورة الانسان هذه التي كان يوسع « تولستوي » تعديدها بدقة . وحل الغلاف بين الشكل والحقيقة يزداد صعوبة ، عندما نرفض من جهة اعطاء الجمهور قصة متناسقة و « معزية » (حسب تعبير « فورستر ») ، وعندما نريد من جهة أخرى أن نأخذ كموضوع روائي زاوية من الواقع بعيدة عن الوسائل المختلفة للعلام والمعرفة التي في متناول عصرنا . ذلك أن الواقع يفرض على روائي السنوات ١٩٦٠ التزامات أشد بكثير مما كانت عليه عند روائي السنوات ١٩٢٠ . فان اتساع المادة في المجالات السينولوجية والاجتماعية والتاريخية والابيدولوجية التي طالما عرضت نفسها على الرواية ، تشكل اليوم عقبة للكاتب المهم بالتفريق بين العقلي والجمالي . ولاشك أن هذا الكاتب لا يعتمل مثل الرسام أو الموسقار الرغبة في نقد الوضع الاجتماعي أو رفضه بشكل جذري . فالعمل الفني العربي والموسيقي الواقعية أو التركيبية وأخيراً بعض ألوان من السينما تترجم ربما أحسن من أي نص (روائي) هذا الرفض لهادنة النظام الاجتماعي - الأخلاقي الذي يشتراك فيه عملياً « فلوبير » و « بيكيت » .

من الممكن أن تعبر روايات « المتلصص » و « الحسد » و « مولوي » و « فرديدوكه » لـ « غومبروفيتش » عن عالم فقد انسانيته ، وأن هذه الاعمال بالنتيجة قد لعبت لعبه نظام اجتماعي-سياسي مسؤول عن فقدان الانسانية هذا . ولكن اذا أراد عالم الاجتماع أن يدرس التالف أو التناقض بين الادب والوضع القائم ، فيجب عليه أن يحسب حساباً لمفعول الاهانة أو التغريب الذي يجب أن يقيمه الشكل الروائي الجديد . إن الادب العقلي كما يقول « جورج باتاي » G. Bataille مرتبط بالشر . وشئنا هنا التشديد على هذا البعد من « الاهانة الجمالية » قبل وضع طرائقية للمعالجات السوسيولوجية العديدة للرواية .

الحياة بمحيطة تغير في المترو ، وعندما «ك» (في رواية المحاكمة لكافكا) يموت « مثل كلب » يكون العنصر الاجتماعي قد رفض كنظام ، إن لم نقل كواقع . فالواقع الاجتماعي عند « دوس باسوس » و « كافكا » وعند « موذيل » و « فولكر » يقتل (بكل ما لهذه الكلمة من معنى) الانسان والجنس البشري . ولكن هذا الرفض لا يؤدي الى نتيجة لو لم يعبر هؤلاء الروائيون عن هذه « الاهانة الاجتماعية » بواسطة اشكال تنهى هي نفسها النظام القائم والثقافة الرسمية .

على أنه يتربى على عالم الاجتماع أن يعتبر أن مثل هذا الرفض (بمجمله الواقعى والجمالي) يتخلص أو بالعكس يشتد حسب مراحل القراءة . فعوالى عام ١٩٣٠ فقط بدأ « ساد » بالظهور كعامل لواء التهديم . ونرى النخبة المثقفة الفرنسية « اليمينية » بعد العرب العالمية الثانية ، تعارض « الادب الملتزم » بتركيزها على التبصر والعرية والتزعزع النقدية والانانية عند « ستاندار » وداخل نفسه ، بينما نرى المثقفين اليساريين يعودون بسهولة الى « فولكر » وينقسمون بين منكر لـ « كافكا » ومعجب به . وبدت كلاسيكية « جيد » - التي كانت مرآة للعمل المجاني - لاذعة عام ١٩١٢ ، بينما أصبحت طبيعة خمسين سنة، فيما بعد، وفي أيامنا هذه نرى أن رواية « بوفار وبيكوشيه » L « جيد » هي أشد هدا من رواية « أوليس » L « جويس » . ولكن كلما تقدمنا في القرن العشرين ، شعر الروائي الفنان بزيادة التوتر بين مقتضياته الجمالية وبين اهتمامه بالتعبير بما هو حقيقي ، أي باجراء انتقاءات ذات دلالة في الواقع الذي يراقبه . وتكون هذه الحقيقة عند « روب - غرييه » في رؤيتها نحو للأشياء وليس ، كما كتب غالباً ، في هذه الاشياء نفسها . والعقلي ، برأي « ناتالي ساروت » هو فقط بعثنا عن الكائنات ، وليس بعد

قصة من بلغاريا :

خطب

للكاتب البلغاري :

يوردان يوفكوف

يوردان يوفكوف ١٨٨٠ - ١٩٣٧
كاتب انساني كبير ولد في قرية جيرفانا
من منطقة سليفن في بلغاريا
كتب القصة القصيرة والرواية والدراما
صور بقلمه ربوع منطقة دوبروجا
التي ترعرع فيها ووصف ويلات
العرب التي خاض غمارها .
تواجده شخصيات الأدبية العسفة
بموقف صلب ساعية إلى إزالته
الحب والجمال ، أقدس ما في الحياة
في نظره .

لا أناديه نداء

بل أتبغم مثل ظبية

« أغنية شعبية »

هناك ، في الوادي ، حيث تنحدر السفوح البيضاء من صوب كراينشا كانت
مطحنة الجد تسونو . لا تزال الصفصافات قائمة وكذلك الساقية . أما المطحنة
غير موجودة . ثمة جدران متداعية نبت فيها العليق ودعامتان – ثلاث قتم لونها
وتجمعت كالفطر . والذي حدث ، حدث منذ زمن بعيد ، أما اليوم ، فليس ثمة
أناس ولا أمكنة على ما كانت عليه في السابق .

كان شخصان يذهبان إلى هذه المطحنة : الجد تسونو وابنه ستيفان .. الجد

تسونو انسان عجوز . كل العجائز معنية ظهورهم ؛ وبينما ينظر الشبان الى الأعلى يوجه العجائز أنظارهم الى الاسفل ، ينظرون الى الارض التي ستحتضنهم وشيكاً . لم يكن الجد تسونو معنياً فحسب وإنما كان ، لعلة ما ، مطويًا الى اثنين ولا يستطيع المسير دون أن يضع عصا معترضة خلف ظهره ويمسك بها بكلتا يديه من طرفيها . لهذا كان يفضل السهل والسير الهوينا ، ينظر الى الارض كأنه يبحث عن شيء . حين يذهب الى المطحنة لا يعید يمنة ولا يسرة بل يمیل وينعطف مع ميلان الدرب وانعطافها .

على العكس كان ستيفان . ليس ثمة طريق بالنسبة له . تراه يخرج من القرية ثم تلمعه فوق المطحنة يطوف بالهضبة ، طويلاً كبيراً ، ما ان يراه الاطفال حتى يتدافعوا هاربين بأقصى ما تستطيع أرجلهم أن تتحمل ، حتى لتخال أن صرفاً ينقض على عصافير .

لا يختار ستيفان دائمًا الطريق الاقرب الى المطحنة . ينعدر أحياناً من على الهضبة ويتجه نحو طرف القرية حيث يقوم بيت موتاستو نيتشينا وهي عرافة ذات خبرة بالاعشاب الطبية وتعرف كل شيء عن الجنيات الشريرات والصالحات ، وهي تقول ان الصالحات قد مضين منذ القدم لأن الناس صاروا أشراراً وبقيت احداثهن ، وهي أجملهن ، مقيمة في بيتها . ولوتسا ابنة جميلة . لاجلها يمر ستيفان من تلك الناحية وهو في طريقه الى المطحنة . تحدثا في أحد أطراف العدية الخفية بين أشجار الخوخ وغراس عباد الشمس . كان يقف وراء العاجز وتوقف هي من الداخل . هي شقراء زرقاء العينين خجول غضيضة الطرف ، اما هو فرشيق عريض المنكبين ذو لعنة صغيرة سوداء تعطيه بوجهه دون أن تغطيه . تبتسم شفتاه الرقيقةتان بينما تظل عيناه حادتين قاتمتين تتوقف في انسانيهما شعلة يضطرم فيها ما يشبه النية السيئة .

أخذ ستيفان زهرة من دوينا فنما له جناحان على كتفيه ليقفز فوق الوهاد . ويطوف من هضبة الى هضبة ثم يصير بعد دقيقة عند المطحنة ! أطلق المياه فتعالت جمجمة . فما هي مطحنة الجد تسونو ؟ أنها كوخ واطيء السقف متداع ، تشبه عش سنونو ملتصقاً بالهضبة ، فكأنها تحت طنف . أما جبها فكبير مخضر اللون رطب . منتفح يطفح بالماء الذي يسعى للخروج من الاسفل فيرتطم بالعنفات في تجويف الجب ثم يخرج من الطرف الآخر من خلال ثغرة ، مرغياً مزبداً يصطدم بالجدران . فيترامى بعيداً على حجر مستدير رطب مرمي تجاهه ، ثم يصبح ناشراً الرشاش يتطاير كالندى الناعم ويملاً الهواء . واز تلوح الشمس يبدو هنا دائماً قوس صغير تتجمع فيه كل ألوان الضوء الشمسي ويردد كل شيء هنا بمرح أغنية الجمجمة ، اذ لا يوجد في الجوار شيء آخر سوى الاودية الصامتة والغابات المعتمة .

خرج ستيفان ابن الجد تسونو من المطحنة يوماً وال مجرفة على كتفه واتجه ليساوي الساقية . وصل الى المكان الذي يخرج فيه الماء من الغابة ويتسع مجراه مكوناً حوضاً نقياً واسعاً بارداً تغسل فيه نساء جironا البسط والبياض . لا أحد هناك الآن . يبدو العصى في قعر العوض ، والرمل حوله نظيف مسوى كأنه لوح المكتبة تلوح عليه هنا وهناك آثار أقدام . توقف ستيفان وجثا وأمعن النظر اليها . ليست آثار أظلاف ماعز مع أن معزى كاليسيرات ترعى وتقليل على مقربة ، ولن يست آثار أبقار مع أن قطعان القرية تمر بهذا المكان . . أمعن ستيفان النظر الى الآثار وقد انحنى أكثر . انتصب أخيراً ، استئنار وجهه والتمعت عيناه : الآثار آثار ظبية . هي نفس الظبية التي ظهرت في الجبل وتحدثت عنها النساء أمس حينما شاهدن العريق في الغابة واستمعن الى صخب الادغال فوق القرية . كان ذلك يسبب لهم الخوف أما الآن فينظرن الى الجبل بثقة وفرح لأن الظبية تسير هناك . روى الرعاعة أنها تجري كالرياح ، والخطابون الغجر الذين خرجوا من الغابة وخلف آذانهم أزهار الغبازى الافرنجية وأزهار « اذن الدب » قالوا انهم رأوها عن كثب وان عينيها تشبهان عيون الناس كل الشبه .

سمع ستيفان ابن الجد تسونو كل ذلك فلم يصدقه لانه يرى أن عقول النساء وأحاديثهن حمقاء . كان صلبا ، كان صيادا ، وقد ألهبت فكرة وجود الظبية تعطش الذئب في صدره . عاد الى المطحنة وتناول البندقية وتنطلق بحقيقة جلدية وعلق القرعة الم gioفة في حزامه وقد ملأها بالبارود . حرف الماء عن مجراه فخدمت الجماعة وانطفأ القوس أمام المطحنة . حل الصمت والعتمة وانطلق ستيفان مسرعاً صعداً على مرات الماعز نحو الجبل .

سار طوال النهار . هبط الى الاودية السحرية ، مر تحت أغصان اشجار الدلب والسنديان الهرمة ، وكأنه تحت قبة معبد ، ولم رأى من بذور الاعشاب السامة وقبعات الفطر العجيبة . صادف ذئباً في أحد الاماكن ورأى في مكان آخر آثار أقدام الدب جلية ، وفي مكان ثالث تساقطت عليه قطع أغصان دقيقة ، وحين تطلع الى الأعلى رأى عينين مستديرتين شرستين لقطة ببرية ولكنه لم ينزل أبداً البندقية عن كتفه . أمعن في السير صعداً في الجبل الى حيث يماوج الهواء اعشاب المروج . من حوله السماء الزرقاء والفيوم البيضاء . هو الآن يشرف على البعيد ، من هنا ، ولقد بحث بنظره عن الظبية . ولكن ما من ظبية .

لم يقنط بل تابع المسير ، صادف الرعاة فسألهم عن الظبية ، واذ رأوا البندقية على كتفه ، و حاجبيه المقطبين صمتوا رافعين أكتافهم ، وحين هاجمته الكلاب لم يتقدم أحد منهم ليردها عنه . صادف ستيفان حطابين من الغجر من حين ، لفتحتهم الشمس وقد تزيينا بالزهور « أين الظبية ؟ » . نظروا اليه وكأنهم ينظرون الى دب ، قاسوا بانظارهم قامته المديدة وبندقيته الطويلة وصمتوا واذ تجاوزهم سمعهم يلغطون بلفتهم الخاصة .

يظل لدى الصياد دائماً أمل ، فشلة دائمة مكان لم يقصده . ظل ستيفان يسير حتى حلول الظلام واذ لم يعد يرى أمامه سوى الظلمة عاد الى المطحنة . في

اليوم التالي جاب الجبل أيضاً ورجع دون أن يرى شيئاً . وكذلك كان الامر في اليوم الثالث . وحين خرج من بين الصخور تعباً غضباً سمع أحدهم ينادي .. فوق صخرة من الجهة المواجهة يقف كاليسترات المعاذ ويقتل خيطاً من الشعر ويصبح بصوت جهوري :

ـ لا تتعقب الظبية ! هذا خطيئة ! دع الحيوانات وابحث عن الصبايا ،
الصباـ يا .. يا .. يا ..

ثم أرسل ضحكة ردد صداها الوادي .

كل القرية تعرف كاليسترات المعاذ .. اجتمعن النساء مساء للتحدث . اندلع حريق في الغابة .. ليس ثمة دخان ، ليس ثمة ألسنة لهب ، ثمة خط ناري متكسر أشبه بعقد لا يشمن في جيد ابنة قيسر .. ضجت الاذغال وطارت الخفافيش دون صخب تحت الاطناف .. كانت موتسا ستويينتشينا تقف وسط حلقة من النساء وتعكسي :

ـ يا قديسة مريم ! هذا الوغد ابن تسونو يتعقب الظبية .. سيقتلها ، ليقتلها رب ! ألا يكف شره عن هذا المخلوق الذي لا يؤذي ولا يعض ولا يسبب شراً .. إلى أين تذهب ، أجبن بربكن ، أين تظهر ؟ تظل قرب الأديرة .. كان ثمة دير للقديسة والدة الله ، اكتشف مكانه الاتراك فقرر رهبانه اخفاء الصليب المقدس اخفوه في مكان ولكن خيل لهم في اليوم التالي أن الاتراك سيعذبونه ويأخذونه فغيروا مكانه .. وحيث خبيء الصليب المقدس نمت الغبازى الافرنجية .. لهذا ثمة الكثير منها في ذلك المكان ..

ساد الصمت .. كانت موتسا ترتاح أو تخبر مدى تأثير كلماتها .. ثم أردفت :

ـ ذلك المكان مقدس .. كم من مرة قالت العمة جانا - غفر الله لها - انهن رأوا مراراً ، اذ كانوا يذهبون طلباً للغبازى الافرنجية امرأة تحمل طفلاً على يديها ..

خفضت موتسا صوتها وهمست بشيء فتأوهت النسوة عجباً :

— طبعاً ! طبعاً ! — أكملت — إنها القديسة والدة الله . بعضهم رأها على هيئة امرأة والبعض الآخر على هيئة ظبية .

هب الهواء . اقترب صخب الأدغال وترامي كهدير شلال . نهضت النساء وتعالى لغط تفرقهن . انزلق في الظلمة تحت الاطنان خيال لانسان ، كان يصفى إلى الحديث ، وهو يسرع الآن كي لا يرينه . انه ستيفان .

ذهب في اليوم التالي إلى الجبل . ابتسם اذ تذكر كلمات موتسا ستويينتشينا ما زال يبحث عن الظبية ولكنه أصبح أقل صبراً وقد أخذ يفكر بأشياء أخرى كي لا يرهقه الوقت . فكر بدوينا ، التي لن يقابلها قبل أن يصطاد الظبية . وفكر أيضاً بديمانا . ديمانا الرشيق ذات العينين السوداويين كفجورية . هي صموم لا تشبه دوينا ، تنظر من تحت حاجبيها ، ولكن ، يالقامتها اللدنة القوية ! « لا يصح ، لقد أعطيت كلمة » قال ستيفان وقد تذكر دوينا ثانية — ومن جديد انشطر تفكيره شطرين ، علق أحدهما بهذه الآخر بتلك . افرحه ذلك بدلاً من أن يقلقه فسأل بما يشبه السخرية : « دوينا أم ديمانا ؟ الشقراء أم ذات العينين السوداويين ؟ » .

جلس مرة ليستريح عند صخرة قريبة من أملاك الدير . فجأة وكان أحدهما قال له التفت : على مقربة ، في مرج أمام جدار الغابة الاسود تقف الظبية ! اضطرب ستيفان وارتعش وخفق قلبه ، لكنه أعد البندقية وصوبها .. سدد إلى الخاصرة اليسرى إلى القلب . أحس فجأة كأن ضباباً أبيض يمر أمام عينيه ثم تلاشى ، في الغيش ، خلال أشعة المغيب رأى الظبية ثانية ولكن ثمة امرأة تحتها تحليها ! ماذَا سيفعل ؟ لئن أطلق فسيقتل المرأة . أرخى البندقية — اختفت المرأة . صوب البندقية ثانية فظهرت . أعاد الكرة فتكررت الرؤيا . وشب خائفاً ذاهلاً فاختفت الظبية . عندها أسرع في النزول دون تمهل ، ودون أن يلتفت .

لم يخرج في اليوم التالي من المطحنة . فكر « كنت تعينا ، لم تكن ثمة امرأة . كان يجب أن أطلق النار » اغتبط اذ فكر بديمانا وشعر أنه قادر على أن يجوب

الجبل .. هو يعرف أنهم سيفسخون منه في القرية ، تملكه حقد على الناس فأخذ قسماً آخر فوق نصيبيه من أكياس القمح المتروكة لديه للطعن .. تعطل شيء في المطحنة فاشتغل ساعات في اصلاحها ..

فكراً مرة أخرى بدوينا فندم .. لم يعد يفكر بالذهاب الى الجبل لتعقب الطيبة .. امتلاً قلبه بالطيبة ، فأعاد القمح الذي سرقه الى الأكياس .. نجح في عمله وأصلح العطل وعملت المطحنة وأضاء القوس فوق الساقية ..

سمع يوماً صوت الماعز كاليسيرات فخرج .. كان ذاك يصبح :

ـ يا ستيفان ! أين عيناك ؟ .. أأنت أعمى ! لقد مرت الطيبة أمام المطحنة .. تماماً أمام المطحنة .. هاهي ذي .. هاهي !

نظر ستيفان الى حيث تشير يد الماعز فرأى الطيبة تقفز قفازاتها الاخيرة في عدوها السريع لتختفي في الغابة .. ردد الوادي صدى ضعك كاليسيرات ..

حمل بندقيته الى الخارج لتظل جاهزة ثم أدخلها ومن ثم أخرجها .. فكر بدوينا ثم بديمانا .. سرق من القمح وأعاد ما سرق .. توقفت المطحنة وعادت الى العمل وكان القوس أمامها يختفي ويظهر ..

جاءت أيام ما قبل الصوم « ثلاثة الزفر » .. حل الظلام وفي الظلام الاسود المخيم على القرية ، اشتعلت كمطر من الأنجم المتهاوية ، الأسمهم النارية التي أطلقها الأطفال .. طلع القمر ، وتعالي صخب الادغال ، مهيباً ، مثلاً ، كأغنية قديمة تغني حول مائدة .. خرجت دوينا الى الموش ، نظرت الى القمر واصفت الى الادغال ، اجتازت العدالة ووقفت في ذلك المكان ، حيث التقت بستيفان .. لم تسمع وقوع خطى ، لم يأت أحد .. عند ذاك دلفت الى الخارج .. بوتسور كلها بيساء كانها فرشت بقمash أبيض .. العجلات ترتجح مسترخية .. الغابات في الأسفل وحدها سوداء ، الظلام أيضاً في الوادي حيث مطحنة ستيفان .. نافذة صغيرة مضاءة هناك

كأنها عين تنظر ، عين ستيفان . ترقرقت الدموع في عينيها وشرعت تلك العين تغمس ، شرعت تناديها . مشت دون أن تعي ما تفعل ودون أن تستطيع التوقف . مادا في الأمر ان هي ذهبت للقاء ستيفان . الآن أوان ما قبل الصوم . الآن يسامح الناس بعضهم بعضاً ، يتعانقون ويتبادلون القبل . يتعانقون ، ويتبادلون القبل . هاهي تسير الى الأمام ، هي لا تسير بل تطير . اندفعت في الوادي ثم اتجهت صعداً . النافذة مضاءة ولكن المطحنة لا تعمل . « ستيفان يترصد الطبية - فكرت - سأخادعه » ثم انها حين صارت خلف الاشجار تبغمت مثل ظبية .

تعرف ظل انسان كبير أمام المطحنة . هو ستيفان . نظر الى الاغصان المتركة فرأى الطبيه بجلاء ، سوداء وكبيرة . صوب البندقية . تدفقت أمواج جديدة بيضاء من ضوء القمر وغمرت الغابة . هاهي ذي امرأة تظهر تحت الطبية ، أضاء القمر وجهها وشعرها . اضطرب ستيفان ، مال الى الخلف ، بعث عن شيء يستند اليه . امرأة مضاءة بكمالها بضوء القمر أمامه . دوينا . هت :

- دوينا ! دوينا هذه أنت ؟

ابتسمت

كرر سؤاله :

- أنت ؟ لماذا جئت ؟

- اوه ! لماذا جئت . جئت .

فرحت لأنها رأته ودون تفكير قالت :

- جئت لأصير لك . نعم ، لاكون زوجتك ! هل تريدينني ؟

لم يقل ستيفان شيئاً . أمسك بيدها وقادها نحو المطحنة . عندما اجتازا العتبة اجفل : سمعت ضجة ، طقطق شيء ، تدفق الماء ، تعلالت الجمجمة ، المطحنة تعمل من تلقائهما ■

ترجمها عن البلغارية
ميغائيل عيد

ذهبت بعيداً شهرة سالي
ياشار ، صانع العربات المعروف ،
من قرية علي حنيفة . لم يسبق
أن وجد له مثيل وقد لا يوجد
له مثيل لا في قريته ولا في القرى
المجاورة ولا حتى في المدينة ،
خاصة ، تلك المدينة الواقعة في
وسط السهل الربع ، التي تتفرع
منها الطرق إلى جميع الاتجاهات
وكانها أشعة تصدر عن نجمة ، تلك

أغنية

الحالات

للكاتب البلغاري :
يورдан يوفكوف

المدينة التي أنجبت خيرة صناع العربات في الآونة الأخيرة . فاق سالي ياشار الجميع
بفضل موهبته . ظهر فجأة ، كما يظهر فجأة في القرى أولئك المشعوذون المشهورون
الذين يعالجون أمراض الناس الخطرة ببعض الأعشاب الطبية أو بالعديد المحمي ،
وأحياناً ينقذون ببعض كلمات حياة انسان لاأمل في إنقاذه .

لدى سالي ياشار ما يجعله شبيهاً بهؤلاء الناس . انه كجميع العدادين سليم
الجسم ، قوي البنية ولكنه فوق ذلك ، طيب السريرة ، هادئ ، كثير التأمل لما
يعتلج في نفسه . يتحدث قليلاً ، ولكن القليل الذي يدللي به واضح حكيم موجز .
يخيل دائماً لمن يصغي إليه ان في عينيه شيئاً لم يقله ، شيئاً صامتاً خفياً . لكان في
داخله حداداً آخر ، يبدع ، ولكنه لا يبدو للعيان ، كل ما يبدو هو تلك
الشرارات والانعكاسات التي تتلامع من الموقن الداخلي في عيني سالي ياشار
المفكرين . وسالي ياشار انسان بسيط متשק اليدين يصنع من الحديد عربات
ومع ذلك له سيماء حكيم توحى الاحترام حتى لأولئك الذين لم يسبق لهم أن
تعرفوا إليه أو عرفوا شيئاً عن مهارة يديه .

ثمة شيء آخر يعرفه جيداً أهالي قريته : كل مساء ، قبل غروب الشمس بقليل ، وفي وقت يعتبر مبكراً جداً بالنسبة للآخرين ، يوقف سالي ياشار جميع الأعمال في مشغله . ينسل المترنون لديه والمياومون وجوههم الملطخة بالسخام وينصرفون . لا الوعيد ولا الاغراء بقادرين على جعل سالي ياشار يتاخر قليلاً ليئهي أحد الاعمال مهما يكن صاحبه على عجلة من أمره . كان يرد : « سنفعله . سيوجد وقت لذلك غداً . غداً هو أيضاً من أيام الله » يقول ذلك بلطف ولكن بحسم . ثم يشرد بعيداً ، منقطعًا عن كل شيء ، ناسيًا كل شيء ، غارقاً في تلك الافكار الغريبة التي تطفع من عينيه المختبئتين تحت حاجبيه الكثين ، ثم يسير نحو منزله وقد ألقى ستنته على كتفيه المتعرقين ، مقوس الظهر قليلاً ، هادئاً ينظر الى الارض ينظر اليه الناس الذين يلتقطون به دهشين بعد أن يحيوه ويفكرون ، ثمة ألم ما يقضم قلب سالي ياشار ، وهو يسرع الى بيته لا ليريح جسده بل ليبقى وحيداً مع أفكاره .

وفي الحقيقة ، لا يشعر أحد بعذوبة الاستراحة كما يشعر بها سالي ياشار فهو حين يذهب الى المنزل يجلس على المهد وحيداً في الخارج يتأمل العقل . تحمل له القهوة ، يدخن سيجارة فيرتاح . ينصل التعب من جسده على شكل قشعريرات عذبة دون أن يأبه لذلك فهو مسرور بما تراه عيناه : في المراعي الخضراء التي غمرت الظلال نصفها وأضاءت الشمس نصفها الآخر ترعى الأغنام ، وتتجه أرطال من الأوز الأبيض نحو القرية ، تنفرد المهاجر عن قطعان الخيول وتعدو صاملة . تبهج الاشعة التي ترسلها الشمس في السماء طيور السنونو فتدنو في طيرانها من الارض ثم تنطلق فجأة كالسهام الى الأعلى ، طيور الكراسي هادئة وقور في أعشاشها ينظر اليها سالي ياشار وهي تطعم صغارها ثم تنظر الى ناحية أخرى وكأنها تفضي بشيء ثم ترمي بزؤسها الى الوراء وكأنها تنظر الى السماء وتطلق صيحاتها المهيبة وتصرف بمناقيرها الطويلة . يتعالى صوت الشیوخ بالأذان من ناحية البساتين التي تتقاسمها أشعة المساء وظلاله فينهض سالي ياشار ليتم فرض صلاته .

عاد بعد قليل ليجلس في نفس المكان دهشاً لما طرأ من تحول . لقد أظلم العقل فلم يعد يبدو منه شيء ، على الأفق ، حيث ينتشر ضباب كالغبار لاح البدر كبيراً أحمر اللون كقرص من الحديد المعجم . آن أن يكف سالي ياشار عن النظر إلى الخارج ويتجه إلى التفكير في نفسه .. أهالي قرية علي حنيفة على صواب ، فشة شيء ما يحز في نفس سالي ياشار وهو يجلس كل مساء في مثل هذا الوقت ليفكر به .

تسير أعماله سيراً حسناً . كان فيما مضى حداداً فقيراً ، وهو الآن معلم ماهر وشهير يأتي إليه الناس بطلبات عملهم من أقصى النواحي . لديه من العمل أكثر مما يجب . وهو لا يعب أن يرد طلباً ، وكلما زاد الطلب صار يعمل بسرعة ورغم ذلك تزداد أعماله اتقاناً . انهم يجيئون إليه واثقين به فيزداد اقوه ويتوقد ، يعمل بعمقية واقتدار فتصبح يده أكثر ثقة ونظره أكثر دقة ويصير الحديد أكثر مطاوعة تحت مطرقته فتخرج أعماله على شكل ما كان ليستطيع فعله لو أنه أنجزها بأنانية . كانت تخرج العربات ، وقد أعطتها من قلبه ومهارة يديه ، رائعة خفيفة وكانت تود السير من تلقاء ذاتها ، أنيقة مشوقة كالعرائس ، مزданة كما لو تلمع فوقها أزهار متفتحة .. وأجمل ما فيها ذلك الرنين الذي ترسله أثناء سيرها فكأنه موسيقى تكمن في محاورها الحديدية . كيف يصنعها سالي ياشار ! الله وحده يعلم . وهي فوق ذلك لا تقرع ولا ترتعج كغيرها من العربات وإنما تنفي على الدروب .

والعربات على الدروب تروي للناس كيف يمكن أن يكون الإنسان غنياً جداً وسيء الحظ في آن .. ما حاجة سالي ياشار لهذا الفتى ؟ لقد جاءه متأخراً جداً فعلى الهضبة ، على يسار الطريق الملكي ، حيث تنشر العربات العائدية من المدينة أذب الرنين ، يرقد في المقبرة ولداء الاثنان ، صقراء . تعلوها أحجار خشنة اقتطعت دون عناء، وقد أنتبت الأرض العشب فوقهما حتى كأنها لم تعرف من قبل ، وليس شجرة الليلك التي تزهر كل ربيع الا عناء من الله . « لن أحمل لهما شيئاً من نقودي الذهبية - يفكر سالي ياشار - ولنأخذ لنفسنا شيئاً عندما سأذهب إليهما » ويفطري الظلام عيني سالي ياشار فلا يبين ما فيهما . ويروح يحدق إلى الأرض ويرتعد ثم يفكر : انه يفضل لو أنه فقير الحال والى جانبه فتياه اللذان يبتسمان له الآن بعيونهما الزرقاء وخدودهما الموردة ومناكبهما العريضة .

حين بلغ هذا العد من التفكير شعر بأن عليه أن يترك خلفه أثراً كبيراً يذكره الناس به بالغير ، أثراً حميداً لا تشبهه شائبة ، يفيد منه خلق كثير ويعايش أجيلاً عديدة ، أثراً كالذى سمع في صغره حكماء الرجال المستين يتعدثن عنه ويدعونه « سبباً للخير » . ذهب به تفكيره الى مراد بيك من سرنينو الذي أقام « سبيل الماء » الشهير – كارا ليزكا – ياله من « سبيل ماء » ويالموقع ! ثمة تسعه عشر جرناً حجرياً محاطة بارصفة مبلطة ، أشبه بحديقة ملك ، ثلاثة مزارات تغدر وتتسكب الماء البارد النقي كدموع صافية . يتراهى حولها الحقل العجاف والارض المتشقة والقبيظ ، لكأنك في صحراء . . . وترد القطعان ويتوافد الناس الى هذا السبيل ظماء تتقد عيونهم من شدة الحر ، يمر من أمام السبيل ومن خلفه طريق أبيض مزدوج ، يرد الناهبون والعائدون عليه الماء ويررون ظمائم منه . سيتقوّل البعض ولكن سيبقى في أعماق الناس ، أنقياء القلوب ، الى جانب شكر الله على نعمه اسم ذلك الانسان الذي أقام هذا السبيل ، هذا الاسم الذي تهمسه أبداً المزاريب الثلاثة .

سيترك سالي يشار أثراً كهذا . ولكنك لا تستطيع أن تقيم « سبيلاً » في كل مكان فليس كل مكان يصلح . خطر له أن يحفر بئراً أو أن يقيم جسراً في مكان ينفع الناس ، أو فندقاً حيث يتخطيط المسافرون . ولكن كل هذا بدا له اما غير كاف واما غير معترم كفاية . راح يتخطيط في أفكاره دون أن يتوصل الى ما يرضيه ، عاجزاً ، كأنه أمام معضلة شاقة لا يستطيع الى انجازها سبيلاً . شعر أخيراً أن عليه أن يأوي الى منزله فنهض . كان القمر مرتفعاً شاحباً . على مقربة منه يسير انسان يوازيه ظله السائر على الارض . رأه سالي يشار يحمل بارودة فعرف أنه гарس جبار .

قال جبار وقد توقف وسيجارته تومض في فمه :

- مساء الغير يامعلم سالي يشار
- مساء الغير ياجبار
- ياله من طقس جميل
- جميل . لهذا لبشت هنا

قال جبار ممازحاً :

ـ يالضوء القمر ! كم هو ملائم لسرقة الجياد البيضاء .
مضى جبار في طريقه وتابع سالي ياشار سيره نحو المنزل معدقاً إلى بقعة
الضوء المترافقه كالدنانير الذهبية في ظلال أشجار الأكاسيا ، مفكراً بهذا الذي
يراود ذهنه كل مساء اذ يمر به جبار ويعبيه . جبار شاب فقير حسن الأخلاق ،
طلب قبل سنوات يد ابنته ولكنها لم ترض به زوجاً .. من زمن طويل على ذلك
وجبار لا يزال يرحب في التحدث الى سالي ياشار ويحس العجوز أن خلف هذه
الصدقة حافزاً آخر وأفكاراً أخرى تخفيه وراء كلماته . واذ رأه هذا المساء يمر
في الظلام وسيجارتة في فمه استشعر شيئاً من الماضي لا يزال في أعماقه وان جرح
روحه لا يزال يعرقه كما تعترق السجارة في فمه .

• • •

استمر سالي ياشار ، كعادته ، على الجلوس كل مساء خارج المنزل على المقعد
وكان مخادعاً الهواء البارد الذي يهب من ناحية البحر . أصيب سالي ياشار
بالبرد فجأة فلازم الفراش . توهم باديء ذي بدء أن الامر لا يستحق الاهتمام
وكان على ثقة من أنه سيشفى سريعاً فاستمر العمال المياومون في عملهم وظل
رنين المطارق يتعالى كما في السابق .. ولكن هاهي حالة سالي ياشار تزداد سوءاً
ولم يعد بوعي المياومين مواصلة العمل وحيدين فصمتت المطارق فجأة . أخاف
صمتها سالي ياشار وفهم حينذاك أنه مریض حقاً وقد يموت . لم يخش الموت لأن
كان قد فكر طويلاً بكل شيء خلال حياته وأعد نفسه له . ولكنه ضعيف ككل إنسان
وقد حملته أفكاره بقوة لا تُرد على إعادة النظر والتفكير من جديد بكل ما هو غال
وعزيز عليه . لم يكن ثمة أعز وأغلى من أن يرى ، بأسرع ما يمكن ، ابنته الوحيدة .
كان يعبها ككل أطفاله ولكنها كانت فوق ذلك جميلة تذكره طلعتها بزوجته الأولى
التي تشبهها كل الشبه وهذا بدوره جعله يتذكر الزمن الذي كان فيه فقيراً ، مدقعاً
ولكن فتياً سعيداً .

ذهب أحدهم ليخبر ابنته بمرضه ويخضرها إليه . حسب سالي ياشار الزمن
اللازم لمجيئها ولكنها لم تعذر خلاله . كان عليها أن تحضر أمس ولكنها حتى

اليوم لم تحضر ، حل الليل وتغول ولم تجيء . كان سالي ي Ashton رجلاً شهماً يصعب عليه لوم المذنبين ، أما الآن فهو لا يستطيع صبراً ، اغتم وارتفع صوته لأنماً ابنته على سوئها وعقولها . لحق به الضرر مرتين خلال اليوم بسبب التأثير والاضطراب فاضطروا إلى رشه بالماء البارد ليعود إلى وعيه . لقد انهار ولم تعد لديه القوة أين تتظر أو ليأمل ، كان يستلقى في فراشه وقد عصب رأسه بعصابة بيضاء تفوح من تحتها رائحة شريحتي ليمون وضعتا على عينيه المغمضتين . قرب سريره على الأرض تهوم زوجته نعساً وقد أضناها التعب .

عادت الليالي الدافئة ، فتحت النوافذ ، في الخارج تلوح أشجار الأكاسيا قائمة تسيل بين أوراقها أشعة القمر . القرية ساكنة لا يعكر سكونها سوى نعيب بوم مشووم يثقب الليل وكأنه نداء الموت . ساد السكون مجدداً ، أغصان الأكاسيا السوداء تتدلى في شبكة فضية من ضوء القمر . أجهد سالي ي Ashton سمعه ، دون جدوى ، ليسمع شيئاً آخر غير ضجة غامضة علم فيما بعد أنها صخب الدم الذي يمر بأوردة أذنيه .

ارتعش فجأة : تسير في مكان ما عربة ترسل رنيناً أصم حزيناً ، تنزل منحدرة من أحد التلال . هاهي انحدرت إلى الأسفل ، إلى الوادي ، صمتت قليلاً ، ثم خرجت أخيراً إلى السهل ، أنها تسير مسرعة وتغبني ! خفق قلب سالي ي Ashton ، نهض في فراشه وأصفى « أنها شاكيري - فكر - نعم هي ! » لم يبق لديه أدنى شك في ذلك لأن رنين الحديد يقول ذلك وهو يشق الليل ، الرنين يطير من تحت العجلات ، يطير كطียور بيضاء تتسلل خلال أغصان الأكاسيا السوداء ، تجيء مع أشعة القمر ، تقف على النافذة ، تحمل بريق عينين أليفتين ، تحمل ابتسامة يعرفها وتقول : « جاءت ! » . انبعث شيء دافئ عذب في صدر سالي ي Ashton ، بذل جهداً كي ينهض ليغادر الفراش . استيقظت عجوزه ونظرت بخوف ثم قالت :

- ماذا حدث ؟

- انهضي . جاءت شاكيري

- شاكيري ؟ هل جاءت ؟ أين هي ؟

- اسمعي ! عربة

ـ إه ٠٠ عربة ٠٠ كثيرة هي العربات التي تسير ـ
التمعت عينا سالي يشار فالعلامة الجلية التي صنعتها يداه جعلت العجوز
تصمت ـ

ـ اسمعي ! كررها وهو يشير الى النافذة ـ

ارتعشت أوراق الاكاسيا وانسربت بينها كخيوط العنكبوب أشعة القمر ـ
وكقطرات مطر دافئ تساقط رنين العجلات الممراح عبر النوافذ ـ صارت العربة
قريبة جداً ـ اتجهت نحو منزله وتوقفت ـ نخرت الجياد المتعبة وتعالت أصوات
رجال بينها صوت جبار ، صار وقع الخطوات مسموعاً ، الخطوات تحت أشجار
الاكاسيا وصوت شاكيري ـ أسرعت العجوز الى الخارج ـ سالت دمعتان من عيني.
سالي يشار ، رسمتا ساقيتين على خديه وسقطتا الى الارض ـ
ـ ـ ـ

انقضى أكثر من شهر ـ شفي سالي يشار منذ زمن وعاد الى العمل في مشغله ـ
لم يمت لأن الموت ـ كما يقول ـ لا يجيء حين ننتظره وإنما يجيء حين لا نتوقع
مجيئه ـ وما عاد يفكر بذلك ـ المعاناة والآوجاع تنسى سريعاً حين تعود الصحة ـ
ها هو سالي يشار يجلس على المقعد تشغل العيز الأكبر من أفكاره ابنته التي
ذهبت قبل بضعة أيام ـ كم حملت من بهجة البيت ! هذا البيت الواسع الذي بناه
سالي يشار على أمل أن يعيش فيه كثiron ، والذي سيجه بسياج عالٍ شائق
ليحجبه عن عيون الفضوليين فصار أشبه بمقبرة ، ظل حتى مجئها ساكناً ، مقرراً،
ميتاً تروح وتجيء فيه ، مثل شبح امرأة عجوز سالي يشار ـ يزوره أحياناً
بعض الضيوف ـ ثم ، هاهي ذي امرأة فتية جميلة تطوف في أرجائه ، من غرفة
إلى أخرى ، تهبط السالالم جرياً ، تمر تحت أشجار الاكاسيا وقد لوحتها الشمس
فبدت أكثر جمالاً ، تلجم العدالة وتقف بين الورود ـ تتعالى أغنية ، يسمع ضجك ،
يبعث البيت حياً ـ لا يهب الله أحداً مواهب عديدة ولكن أكبر هبة هي العمال ـ
كل ما تقوله شاكيري جميل ، وكل ما تفعله حسن ـ وهو يقول انه شفي لأنها
أرادت ذلك ولئن أرادت أي شيء فسوف يبدو ممكناً وسوف يتم ـ
شاكيري مثل طفلة تحتاج الى لعب تلهو بها ـ حين صار كل البيت نظيفاً
مرتبأ بدأ تفتح الصناديق القديمة التي خبيئت فيها ملابس أمها ، زوجته الاولى ،

وتقلبها رأساً على عقب ، الثياب غالية الشمن ، مترفة ، فات أوانها راحت ترتدي كل يوم ثوباً منها وتحللى بحلٍ تناسبه ، يالها من ماكرة رعناء . كان ذلك مجرد لهو بالنسبة لها أو ضرباً من المزاح . ولكن سالي ياشار كان ينظر اليها مبهج القلب اذ استيقظت ذكرياته ورؤى أيامه الغابرة وراحت تخطر أمام ناظريه .

دخلت عليه مرة تحمل خيوطاً ملونة وسلكاً ذهبياً وجلست الى النافذة لتوши منديلاً . شعت ثنايا أطلس سراويلها القرمزية على صدريها الممتليء الذي يشد صدرها فتوهجت وتناثرت شرارات ناعمة . لم تكن قط جميلة كما هي الآن . حاجبان دقيقان ، وجه مستدير أبيض ، عينان محاطتان بأهداب سوداء كعسك سنابل القمح الأسود . توши منديلها صامدة ويبدو أنها تفكّر بشيء ما اذ كانت تبتسم من حين لآخر . نظرت عبر النافذة فترة ، قطعت بأسنانها سلكاً ، ثم انحنت على عملها . اتسعت بسمتها . ودون أن تنظر الى سالي ياشار قالت :

— كيف أحوال جبار ؟ ماذا يفعل ؟

اضطرب سالي ياشار . خيل اليه أنه يرى سيجارة جبار تلمع حول بيته . ما الذي سيفعله جبار ؟ — ثم أردف بعد قليل — انه بخير ، وهو هنا . تلاشت الابتسامة عن معينا شاكيري الجميل ، عملت أصابعها المحنأة بمزيد من النشاط ، غنت بصوت خفيض ، أكانت تلك أغنية أم خيل لسالي ياشار أنها تغنى ! ولكنه ، على كل حال ، رأى حقولاً أخضر ، عربات جديدة تسير ، تسير وتغنى ، منطلقة الى بعيد بعيد ، الى مكان ما .

حوادث شتى تذكرها سالي ياشار وكلها ذات صلة بشاكيري . أحس بدقق من حنان يغمره ومرت في خاطره الفترة القاسية التي عاشها حين كان مريضاً وقد أيقن أنه هالك ، وكيف سمع رنين العربية وعلم أنها قادمة . تلك العربية التي تشنو في ضوء القمر والتي لا يمكن أن ينساها ! هاهوذا يسترجع تلك الساعة بكل أحزانها وأفراحها يعيشها كما عاشها تماماً وتترقرق عيناه بالدموع .

يوم خريفي من تلك الايام التي تستطع فيها الشمس بفتور وتبعد السماء أشد زرقة ويلوح في الهواء ما يشبه خيوطاً من الفضة تعمل هناكب . يجعل سالي ياشار على المبعد . يرى جباراً يدنو منه وبنديتيه على كتفه . تبدل شيء فيه وقد

اكتشف ذلك سالي ياشار . جبار حليق الذقن . شارباه الرقيقان الاشقران مفتولان
وقد دق طرافاهما ، طربوشة مائل بزهو . قوي البنية عريض المنكبين ، كما هو
دائماً ، يسير باعتداد وقد فك أزرار سترته . سالي ياشار لا يحب المتكبرين
لذلك زوى حاجبيه . حين حياء جبار رد تعيته دون أن ينظر اليه « يخيل لي
ـ فكر سالي ياشار ـ بأنني رأيت في احدى الاماسي سيجارة هذا المحظوظ تلتمع
تحت أشجار الاكاسيا قرب العاجز ورأيت شاكري تعود عبر الحوش من تلك الجهة .
أتراه لم يتعدث سراً مع ابنتي ؟

ـ ما لديك ياجبار ؟ ساله سالي ياشار بعد فترة بهدوء ورحابة صدر ـ
هل من جديد ؟

ـ الجديد هو ـ قالها جبار وهو يسند بندقيته الى الجدار ويهم بالجلوس .
الجديد هو أن تشاوشوا ابراهيم قد عاد ليلة البارحة .
قال سالي ياشار دهشًا :

ـ هيء ، هراء ! ألم يقولوا أنهم ألقوا عليه القبض في الطريق وقتلوه ؟
ـ قالوا ذلك ولكن الرجل عاد . رأيته بعيني .
كان جلياً أن جبار سيري العدث بتفاصيله ولكنه أعد سيجارة أولاً ثم
أشعلها ومن ثم راح يراوي متمهلاً حتى تلك التفاصيل الصغيرة التي يحب أهالي
القرى تلوين أحاديثهم بها :

ـ كنت ليلة البارحة متوجهاً نحو اهراء كساب عثمانوفيا . نبعث الكلاب
من تلك الجهة فقلت سأذهب لأرى ما هناك . لم يكن ثمة شيء فجلست على حجر
تحت شجرة بيلسان لاستريح . يبدو أن الوقت كان متاخراً . كانت نجمة الصبح
تنوهج . سمعت قرقعة . ثمة عربة تسير . أصخت السمع بكلتا أذني ، أنها بعيدة
وراء المقبرة ثم سمعتها بوضوح ، تغنى ، تغنى .
سممت جبار ونظر الى الامام ذاهلاً :

ـ أنت تعلم يامعلم سالي أن مهنتي تقتضي مني السهر طوال الليل ،
والليل طويل لا ينقضي بيسير ، أتأمل ، أشرد لتعضية الوقت ، أحياناً أصنعي الى
العربات وهي تعود . أتعلم يامعلم سالي . ان العربات التي تصنعنها لا مثيل لها

في أي مكان ! خر . لكل منها صوتها الخاص وكل منها تغنى حسب مقامها الموسيقي الخاص .. اجلس واصفي اليها وأقول : هذه عربة مراد ، تلك عربة أشرف ، وتلك لفاران .. الخلاصة ، سمعت ليلة البارحة العربية ، أصخت السمع وأصغته ثم قلت : « إنها عربة تشاوشَا ولا يمكن أن تكون سواها ! » بعد برهة سمعت وقع أقدام حافية ، نظرت ورأيت نقاباً أسود ، ثمة امرأة تسير وحولها أطفال يتتسايمون كالخنانيص ويعولون .. عرفتها - زوجة تشاوشَا « جاء والدكم يا أولادي » - خاطبتهن - العربية تقترب مرسلة رئينها .. العق أقول لك يامل علم سالي - قال جبار وتنهد - لقد اسيت لما رأيت فبكية . آخ ، كانت فرحة لا مثيل لها الليلة البارحة في منزل تشاوشَا .

ارتعش كل جسد سالي يشارق فأطرق إلى الأرض صامتاً مفكراً . ولما لم يعر جواباً تناول جبار بندقيته بعد فترة وقال وهو يهم بالذهب : - العربات التي تصنعنها يامل علم سالي سبب للغير ، فمن الجميل أن يعلم أهلك بقدومك حين تعود فيخرجوا للقاءك . هل سمع سالي يشارق هذه الكلمات ؟ لا أحد يعلم . لم يفه بكلمة . وظل يفكر محاطاً بدخان سيجارته .

في اليوم التالي حدث لسالي يشارق في مشغله ما يندر حدوثه له أثناء العمل : أنسد المطرقة ثلاثة مرات على السندان وصالب يديه على صدره وقد استند إلى المطرقة ثم استغرق في التفكير إلى أن بدأ المنفاج العمل . تذكر في المرة الأولى ما رواه جبار عن عودة تشاوشَا ، وتذكر في المرة الثانية كيف سمع هو صوت العربية حين جاءت شاكيري ، وكعادته دائماً ، ترققت عيناه بالدموع . وفي المرة الثالثة التي استند فيها إلى المطرقة متفكراً رأى ، كما في العلم ، ألوفاً وألوفاً من العربات تعود مغنية على الدروب، ومن البيوت الواطئة التي يتصاعد فوقها الدخان والغبار تخرج النساء وأطفالهن على أذرعهن ، والاطفال الأكبر سنًا يتراکضون حولهن . الجميع يتوجهون لاستقبال العربات .

لم يسبق لسالي يشارق أن عانى انفعالات كهذه ولا أحس بفرح كهذا « يالله ! همس ومن بيده على جبينه - كنت أعمى ، بليداً أ يوجد سبب للغير أعظم من هذا الذي أصنعه ؟ عربات ، يجب أن أصنع عربات ! »

و هتف :

— أيها الفتى ! لنزدد نشاطاً !

اشتد وقع المطارق وتطاير الشرر من الحديد المعمر . ومع ان المتمردين والمياومين اعتادوا رؤية ارتعاشة و حميات فقد نظروا اليه دهشين .

بعد الظهر من ذلك اليوم خرج سالي يشار من منزله بخطى واسعة ونظره الى الارض كعادته وتوجه نحو الكوخ الذي يسكنه جبار عند طرف القرية . استقبله جبار بيدين قذرتين ملطفتين بالزيت والشحم اذ كان يفك وينظر بندقيته ، كانت دهشة جبار كبيرة لرؤيه سالي يشار في بيته ، ولكن دهشة والدته العجوز الهرمة وذهولها كانوا اكبر وأشد .

تناولوا القهوة وتبادلوا الاحاديث المختلفة ثم أخيراً ، حين بقيا وحيدين قال سالي يشار باضطراب وجهه وكأنه ينتقي كلماته :

— فكرت بك عدة مرات يا جبار .. لديك عمل ولست مقصرأ .. هذا صحيح ، ولكن ثمة فرق بين عمل وعمل .. من الافضل أن تكون لديك قطعة أرض تعمل فيها مثل باقي الناس .. أنا لدى .. أريد أن أساعدك .. الأمر يسير بالنسبة لي .. خذ !

قالها بلهجة حاسمة وكأنه يتخلص من عباء وقدم كيساً لجبار . لم يأخذ جبار الكيس وإنما راح يتأمله صامتاً وهو يتكلم بينما التمع في عينيه الزرقاويين شيء يشبه الابتسامة .

— خذها — كرر سالي يشار — ستعيدها لي عندما تستطيع ذلك . ستشتري قطعة من حقل وستشتغل .

أخذ جبار الكيس وقد بدا عليه أنه أهين ، ولكنه فعل ذلك كي لا « يكسر خاطر » سالي يشار .. أحصيا المبلغ ليكون واضحاً انه بمثابة دين .

قال سالي يشار متلطفاً :

— حين تتزوج سأصنع لك عربة غب الطلب .

قال جبار بأسى :

— لن أتزوج .. وسآخذ النقود لأنك تريدين ذلك .. هي .. أمر عجيب .. أما كنت تريدين يامعلم سالي أن تقيل « سبيل ماء » ؟

— دع هذا — قاطعه سالي يشار وهو ينهض استعداداً للذهاب — لن أصنع أي سبيل .. سأصنع عربات ، هذا يكفي .

عاد سالي يشار إلى مشغله سعيداً . لماذا فعل ما فعل ؟ انه لا يريد ولا يستطيع أن يعطي تعليلاً واضحاً لذلك . ولكنه اذ تعود الاذعان أثناء مرضه لابنته ، خيل له الآن أنه يلبي رغبتها . هو يرى أنها تستحسن ذلك ، بل ويرى ابتسامتها .

ظل سالي يشار يصنع العربات .. أنها تفني الان أجمل بكثير مما في السابق ، وهو لا يصنعها لارضاء المشترين فحسب بل لأنه أصبح مقتناً بأنه ، بعمله هذا ، يترك أثراً كبيراً صالحًا يبقى طويلاً كتلك الاعمال التي فكر بها كثيراً .

بعد شهرين أو ثلاثة حلت به مصيبة جديدة ولكنها لم تعز في نفسه عميقاً جداً . توفي صهره وترملت شاكيري .. عادت إلى منزله ولم يدهش أحد ولم يلمها أو يعتقرها أحد لأنها تزوجت سريعاً بعد وفاة زوجها وكان جبار هو الزوج الجديد .

سالي يشار منشغل الآن في صنع العربة التي وعد بها صهره الجديد ، صار كل شيء جاهزاً وجاء دور اختبار الرنانات التي ستمنح لهذه العربة الاغنية التي ستغنيها عجلاتها .. ان سر العربات المغنية التي يصنعها سالي يشار يكمن في أنه يضع بين العجلة ومعور العربة الأساسي اسطوانة فولاذية ، وحين تمر العجلة على مكان يسبب أقل ارتجاج ترتطم الاسطوانة بالعجلة من جهة وبالمحور من الجهة الثانية فينبغي الرنين الذي يتناقض مع رنين العجلات الأخرى فيتكون لعن العربة الكامل .. كل هذا غاية في البساطة أما السر الحقيقي فيكمن في نوع السبائك وفي مقاييس وأشكال الاسطوانات وهذا يعرفه سالي يشار وحده .

وسمالي يشار يختبر الآن اسطوانات العربة التي يصنعاً لجبار .. يقف أمامها والمطرقة في يده ويفكر . انه لحكيم حقاً ، رأى أشياء كثيرة وعاش تجارب كثيرة وكان يعرف جيداً أن العالم مليء بالآلام والتعاسة ، ولكن مع ذلك ثمة شيء جميل يفوق كل شيء آخر هو حب الناس بعضهم بعضاً .. وبهذه العربة سيعود جبار وستنتظره شاكيري . يجب أن تفني ! راح سالي يشار يدق على الاسطوانات بمطرقة ويصيح السمع ، ينتبه ، يلتقط كل رنة ، يستوثق من كل نامة .. ■

ترجمها عن البلغارية
ميغائيل عيد

مختارات من الشعر الأمريكي المعاصر

ترجمة وتقديم : خلدون الشمعة

FERLINGHETTI
فرلنغيتي
والجيل الناشر

في بداية الخمسينات ، وسمع صوتها بشكل مميز مع نشر ملحمة (عواء) Howl لغنسبرغ ، هي من أهم حركات العداثة في الأدب الأمريكي المعاصر . يقول (ركسروث) الناقد والشاعر الذي كان له فضل التعريف بشعر حركة الجيل الناشر :

« ان من أهداف الحركة كتابة شعر مختلف كل الاختلاف عن الشعر الذي يدور حول الشعر ، عن شعر الصنعة ، عن الشعر الذي يكتب ليقرأه الشعراًء الآخرون وأساتذة في الجامعات فحسب : الشعر الذي نكتبه هو شعر الشارع ،

يقول الناقد (جيوفري مور) ان الشعر الأمريكي هو في مجلمه « شعر حديث بالمعنى التاريخي » . الا أن الشعر الأمريكي في مجلمه أيضاً ، شعر معاصر بالمعنى السياسي بقدر ما هو معاصر بالمعنى الفني الجمالي .

ولعل الحركة الأدبية المسماة بـ « الجيل الناشر » Beat Generation والتي بدأت على أيدي (لورنس فرنغيتي) Lawrence Ferlinghetti و Allen Ginsberg و Kenneth Rexroth (كينيث ركسروث) و Jack Kerouac (جاك كيرواك)

والتافق ، والتزعة التدميرية، والسخرية العادة ، والفكاهة السوداء ، والتتجديف على المعتقدات .

يقول (فرلنغيتي) في صياغة جديدة .
للصلة المسيحية المعروفة :

« أبانا الذي في السموات
أعطنا خبزنا كفاف يومنا

ثلاث مرات في اليوم الواحد على الأقل .
واغفر لنا خطایانا

كما نغفر نحن خطایا جميلاتنا
اللواتي نتمنى أن يمارسن معنا
الخطيئة ،

ولا تدخلنا في إغراء التجربة مراراً
خلال أيام الأسبوع
ونجنا من الشر
الذي يبقى وجوده بلا تفسير
في ملوكتك
ملكت القوة والمجد
آمين ! .. »

ولد (لورنس فرلنغيتي) في نيويورك
عام (1919) . ووصل إلى سان
فرانسيسكو في عام (1951) حيث أنشأ
داراً للنشر أصدرت معظم أعمال
الجيل الناشر Beat Generation
ومن أبرز أعمال (فرلنغيتي) :

شعر النطق ، لا شعر الحرف المطبوع ،
الشعر المحبول به كرسائل شفوية ،
الشعر المقروء بصوت عال ، وأحياناً
على موسيقى الجاز . هذا الشعر ذو
معنى عام ، يؤدي إلى جعل الشعر ذا
علاقة بالمجتمع » .

* * *

وفي النماذج التي أقدمها في هذه
المختارات من شعر (لورنس فرلنغيتي)
والتي اعتمدت فيها أعماله كهذا
تقريباً ، تتجلّى هذه الخصائص على
نحو بالغ الوضوح .

وقد سبق أن التقى بالشاعر في
(لندن) عام (1965) بمناسبة مهرجان
للشعر الأمريكي أقيم هناك ، ونشرت
مقابلة معه في مجلة (المعرفة) العقتها
بمقطفات من بعض أعماله ، استكملاً
الآن في هذه المختارات التي تغطي
جوانب مختلفة من تقنياته الشعرية
التي سيطرت على الشعر الأمريكي
المعاصر ، والتي تتميز بسيطرة طابع
المشاهد ، والمعاصرة التي تستمد
نسفها من الاحتجاج السياسي ، والإيمان
باشتراكية فوضوية ، وغلبة نبرة
البذاءة الاجتماعية الجسورة ، والانطلاق
في التجربة الشعرية من قيم الصعلكة ،

■ مختارات من الشعر الأمريكي المعاصر ■

- المباعة مائتي ألف نسخة ١ - (صور العالم الأفل)
٤ - (بدءاً من سان فرانسيسكو) Pictures of the Gone World
Starting From San Francisco الصادر في عام (١٩٥٥) .
ال الصادر في عام ١٩٦٢ . ٢ - (رسائل شفوية)
٥ - هي HER . (رواية مكتوبة Oral Messages
بتقنية الشعر . وقد نشرت في الصادر في عام (١٩٥٨) . وقد
فرنسا تحت عنوان : أعدت بعض هذه القصائد على
(La Quatrième Personne du أشرطة بمصاحبة موسيقى الجاز .
Singulier)
٦ - محاجات مبحفة مع الوجود ٣ - A Coney Island of the Mind
Unfair Arguments With Existence أو (سيرك الروح) . وقد
مجموعة مسرحيات صدرت في عام صدرت الطبعة الأولى من هذا
١٩٦٢ . الديوان في عام ١٩٥٨ ، وظهر
في (١٤) طبعة بلغ عدد نسخها

LAWRENCE FERLINGHETTI لورنس فرلنغيتي

- ١ -

أكاداسة مكداة تتاؤه ،
وأطفالاً وحراباً ،
تحت سماوات اسمنتية
في منظر تعريدي مصعوق الأشجار :
تماثيل ملوية الأعناق ،
وأجنحة وطاویط ، ومناقير
مشانق زلقة
جثثاً وديكة كاسرة

في أعظم مشاهد « غويا »
يبدو بشر العالم
يراوحون عند اللحظة الأولى
لحظة فازوا بلقب
« الإنسانية المذنبة »
يتضورون غضباً حقيقة
على صفة « اللوحة »

وطافت فيلة على سطح البحر
تعزف على أوتار ماندولينات ملتوية
عزف بلا إيقاع
فيما ترتدي الحوريات أوراق الخشخاش
ويأكلن (أنبوتون)
ويركضن عبر الشواطئ
صائحتاً معولات خلفنا
وفيما ربطنا أنفسنا إلى الصواري
وسدنا آذاناً باللبان
العمر تتحضر فوق الأكاد العالية
والأبقار تعلق بعيداً
منشدة أناشيد أثينية
فيما انقلبت قرونها إلى أزهار «توليب»
وفوق رؤوسنا حلقت حومات من
(هليوس)
ملقية ببطاقات سفر مجانية بالقطار
من (لوس أنجلوس) إلى السماء
واعدة بانتخابات حرة
كيما
تنفح الأشرعة ونبعر ثانية
على متن تلك السفينة الداكنة
وبعد أن نصل الشواطئ الغريبة
لنصف الديمقراطي الأمريكي العظيم!
ينظر كل منا إلى الآخر بشيء من الدهشة
صامتين على رأس بعرى
في دارين (.)

Darien يقع برذخ دارين في (باناما)

رسمها « خيال النكبة »
حقيقة هي
كأنها موجودة ما تزال
 وإنها موجودة
الم النظر وحده تغير
البشر ما زالوا متفاقيين على الطرق
موبوئين بعيوش جراره ،
بطواحين هواء وهمية وديكة مدجنة
ما يزال البشر أنفسهم
بيد أنهم أنأى عن الوطن
على دروب ذات خمسين منعنى
على سطح قارة من الاسمنت المسلح
مبقعة بقوائم العساب
مفعمه بأوهام السعادة البلياء
★ ★ ★
المشهد يبدىء نقالات لمجرحى أقل عدداً
ولكن عدد المشوهين أعظم
في سيارات مطلية
ذات أرقام غريبة ،
ومحركات سريعة
تنهب أمريكا نهباً
- ٢ -
مبحررين عبر مضائق (ديموس)
رأينا طيوراً رمزية
تنزعق فوق رؤوسنا
فيما حومات نسور

- ٤ -

في عام سوريانى
من حاملى الإعلانات على ظهورهم
والمستحبين بأشمس
وأزهار عباد الشمس والتلفونات الحية
والسياسيين وزعماء الأحزاب
المصطفين كعادتهم
في حلبات سير كاتهم المصنوعة من نشرة
الخشب
حيث البهاليل والقنابل المصنوعة من
البشر
أفعى الفضاء بما يشبه الصرائح
حين ضغط مهرج يارد الأعصاب
زراً مصنوعاً من فطور لا تؤكل
وسقطت قبلة غير مسموعة، يوم الأحد
قطعت على الرئيس صلواته
صلوات الربيع التاسع عشر
أوه لقد كان الوقت ربيعاً
بأوراق فرائية وأزهار كوبالتية
عندما انهمرت سيارات الكاديلاك
كامطر من خلل الأشجار
فأغرقت السهول بالجنون
وهبط من كل سحابة صناعية
عشرات آلاف المتعوّهين من بقایا
« ناغازاكي »
بلا أجنحة !

- ٣ -

باصرة الشاعر تبصر إبصاراً بدائناً
السطح المعدّب للعالم
بسقوفه الثملة
وعصافيره الخشبية المتبدلة من حبال
الفسيل
بذكره
 وإناثه الصلصاليات
الملتهبة سيقانهن والمبرومة نهودهن
في أسرة ذات عجلات
وأشجاره الملائى بالغواص
وأيكات آحاده وتماثيله البكماء
وأمريكا
بمدنها الشبحية ومنظرها السوريالي
ذى البراري المجنونة
و (سوبرماركت) الضواحي
والمقابر المدفأة بالبخار
والمكتارات المعجة
عالم ضد التقبيل
مصنوع من مقاعد المراحيل البلاستيكية
وسيارات التاكسي
رعاية البقر وعدارى (لاس فيغاس)
الهند المتبذلين وربات البيوت
أعضاء مجلس الشيوخ غير الرومان
وشظايا أحلام المهاجرين
الضائعين والمضللين

في بقعة ساكنة حيث تعلم الأشجار
وتبدو دائبة الانتظار
جلسا فوق العشب معاً
دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر
والتهما البرتقال
دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر
ووضعوا القشور
في سلة بدا أنهما جلباهما لهذا الغرض
دون أن ينظر أحدهما إلى الآخر
ثم
خلع الرجل قميصه الغارجي وقميصه
الداخلي
ولكنه أبقى على قبعته
منكسة
ودون أن ينبس بكلمة
غط في سبات تحت القبعة
وجلست امرأته تكتفي برمق
العصافير الطائرة تتنادى
وأخيراً
استلقت المرأة بدورها تنظر إلى لاشيء
وتعبيث بالمزمار
الذي لم يعزف عليه أحد

- ١١ -

بياب (موريس غريفز) الدامي
ليس بياب الغرب نفسه
الذي أوجده الرجل الأبيض

- ٧ -
ماذا ستقول
وماذا ستقول لأخيها
وماذا ستقول للقط الذي ستضعه
للقط الذي ستضعه
وماذا ستقول لأمها
بعد أن اضطجعت ثملة
بين أزهار الأقعوان

على ضفة النهر العامية
حيث تتدلى نباتات السرخس
عبر أنفاس حبيبها المتقطعة
وجن جنون العصافير
فالقلت بنفسها من الأشجار
تعسو السائل المنوي المسفوح على الأرض
والذى ما زال ساخناً

- ٨ -
يومذاك في حديقة «الغولدن بارك غيت»
كان ثمة رجل وأمرأته قادمين
عبر المرج الشاسع
الذى كان مرج العالم
كان يضع حمالته بنطال خضراوين
ويحمل مزماراً باحدى يديه
وامرأته تحمل باقة من عناقيد العنبر
ظللت تقدمها نلسناجيب
ثم جاء كلاهما عبر المرج الشاسع
الذى كان مرج العالم
ثم

يعاسب بيضاء

تنناسل في الهواء
بين أقمار مهلوسة
وطائر مُقنع يصطاد
في ساقية ذهبية
وكركي يتغذى بصدره
ثم تلك الطيور البنية البكماء
تحمل الأسماك والبرقيات
بين ساقيتين
ها الساقيتان التوأم
للنسيان
بينما الخيال ينكفئ على نفسه
برؤيا كهربية بيضاء
يكشف جنونه مجدداً ،
جائعة ،
في جزر (الهيبريد)

- ١٣ -

لا كدانتي
مكتشفاً كوميدياً
على منحدرات السماء
سأرسم نوعاً آخر
من الفردوس
يكون الناس فيه عراة
كما هم عليه دائمًا
في مشاهد كهذه

انه يباب مر به (بودا)

قادماً من إتجاه آخر
من الشمال الحقيقي المعتوه
شمال الاستبطان
حيث « صقور الباصرة الباطنية »
تغوص وتموت
قباسة في سقطة احتضارها
كل ذاكرة العيادة
الواعية للوجود

وبعنان جصي
تمضي عبر السماء المرصّصة
ألف صورة للفرار
إنه الليل موطن
تلك (الطيور الروحية) بأجنحة
بيضاء مدمسة

تلك الرفوف من عصافير « الزقازق »
النسور الملتحية
العصافير الضريرة تغنى
في حقول زجاجية
تلك البععات المجنونة قمراً والأوزات
الغارقة غيبوبة
عصافير (حبوت) محاصرة

يوم فاحم
رموز سلاحف تخب
تلك الأسماك الوردية بين الجبال
عصافير (جزار) تسعى إلى العش

ملوحة بالكمونجة
وبانحناء خفيفة قدمها
لأول عارية من بها
• • •
لم تكن ثمة أوتار
مشدودة الى الكمونجة .

- ٢٢ -

جوني نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله
الصبية يتبعونه
عبر الشوارع الغلفية
لذكرياتي باكملاها
ثمة رجل ينتحب في مكان ما
على الكمان
وطفل يبكي على عتبة الباب
ويبكي ثانية
مثل
طابة
تقفر
على
الدرج
جوني نولان لديه رقعة على مؤخرة بنطاله
الصبية يتبعونه

لأن من المفترض أن يكون الرسم
لأرواحهم
ولكن لن يكون ثمة ملائكة قلقون
يغرونهم
كيف تكون السماء
الصورة المثل لمملكة
ولن تكون ثمة نيران تشتعل
في الثقوب الجحيمية السفلية
حيثما يعتدل أنني وضعت قدماً
ولن تكون هناك مذابح(*) في السماء
بل ينابيع للمخيلة

- ٤ -

لا تدع ذاك العواد
يلتهم تلك الكمونجة
هكذا صاحت أم (شاغال) الرسام
ولكنه استمر في الرسم ،
وغدا شهيراً
واستمر في رسم العواد
وفي فمه الكمونجة
وعندما انتهى من اللوحة أخيراً ،
امتنى العواد
ومضى بعيداً

(*) جمع مذبح

بائع الأشياء القديمة*

فلنختف

في مقبرة من مقابر السيارات
ولنظهر بعد أعوام
لتقطع الملابس الرثة والصحف
ونجف سراويلنا الداخلية
على نيران القمامات
وعلى مؤخراتنا
ملابس مرقة
لا تأبهن بتعية الوداع
زوجك لن تفتقدنا
فلنذهب
بعيون دامعة
نتأمل تأملات زجاجات الخمر الفارغة
ولنتعقبن الكلاب في الميناء
ونغن أغاني خشنة
ونقذف بالعبارة
نرف بعيوننا إزاء الشمس ونحرك
جلودنا
ونتعثر ونسقط في لجة الصمت
ونتعرف إلى العاهرات من الدرجة الثالثة
ونهجع في أكشاك الهاتف

. Junkman *

فلنذهب

تعال

فلنذهب

نفرغ جيوبنا

ونختفي

ضاربين عرض العائط بمواعيدنا

وعائدين بذوقون غير حليقة

بعد أعوام

أوراق سجائر قديمة متقصدة بسراويلنا

وأوراق أشجار تتخلل شعورنا

فلنكفن عن القلق

بشأن دفع الأقساط

وليأخذوا كل ما كنا ندفع لأجل

الحصول عليه

وليأخذونا مع كل ما كنا ندفع لأجل

الحصول عليه

فلننهضْ ولنذهب

إلى حيث تبول الكلاب وتنغوط

على الرابية

حيث يعتفلون بالزلزال

خلف مزابل المدينة

ترنح ترنح العميان وراء قطط الأزقة
تحت جسر بروكلين
تماثلين محطمين بسروالين فضفاضين
صرخاتنا المعلبة وأصواتنا القمامية
تنلاشى

★ ★

فلنكفنَ ٠٠ ولنذهب
إلى دوابل البلد
حيث اليد العليا محلات الرهونات ،
ولتكلتفنا فوضوية غير ضريرة
النهاية ها هنا
ولكن لعبة الغولف تمضي في
(بيرنينج تري) *

إنها تمطر مدراراً
العجز يشعر والطفوان آت
وان لم يكن طوفان أحلامك
ثمة وقت لك لتغرق
ولتفكر .
أود أن أهبط إلى المجتمع
أن أصبح شبه حر
فلتسترجعي إلى الأسفل ياعربة الارجواحة
العذبة
فلنكف عن انتظار سيارات الكاديلاك
لتعملنا كمنتصرين إلى الدوابل
ملوحين للجماهير
كشيوخ رومان في المقاطعات

ونتقينا في محلات الرهان
ونغول من أجل معطف شتائي

★

فلننهضن ولنذهب
إلى المدينة حيث علب القمامات
ونظهر بملابس رثة
كملكين غير متوجين للعالم السفلي
فلنطعنمن العمامات
عند دار البلدية
ولنعتن العمامات على أداء واجباتها
في مكتب المحافظ
فلتسرعن رجاء ، الوقت حان
أزفت نهاية العالم
سيول مسرعة
كوارث في الشمس
كلاب غير مكبوب جماحها
أخت في الشارع
تضع حمالة الثديين بالقلوب
فلننهضن ولنذهب الآن
إلى الليل الديجوري الباطني
لأيكة الروح الساكنة
ونعش على أنفسنا من جديد
واشنطن لما يسقط عن حصانه بعد
ما زال ثمة وقت لمساكساته والمضي
تاركين قسائم دفع الفرائض
وساعاتنا المضادة للماء

ذهب الى حيث تعرز السلاحف قصب السق

الى حيث يتقيا المخادعون ويغتسلون
في منحدرات العالم الرسمي
أشياء قديمة للبيع
وطني ينتخب منك
فلنذهبينْ اذن أنا وأنت
تاركين سراويلنا الداخلية معلقة على
مسابح الشارع

ولنبدونَ ملتحين لحية الفوضوي
لنَبْلُوَنَّ مثل (والت ويتمان)
بقنبلة يدوية الصنع في جيوبنا
أود أن أهبط درجات السلم الاجتماعي.
المجتمع العالمي مجتمع واطيء
أنا متسلق اجتماعي
يتسلق الى أسفل
والهبوط صعب
المثل الأعلى للطبقة الوسطى العليا
يصلح للعصافير

ولكن العصافير لا تصلح له
للعصافير نظامها في التقاط الحب
القائم على الأغنية البُلْبُلِيةَ
أما الحمام فعلى العشب وأسفاه

نضع أكاليل غار الشعراً على جبهة مضواة

ولنکف عن انتظار الكتابة
على الصفحة الاولى من باب مراجعات
أنكتب في النيويورك تايمز
صور نجاحات مجنونة .
ما أن تنشر صورتك في مجلة (لايف)
حتى تكون قد أمسيت نكرة على أيام حال
صورة عكسية

مطبوعة على ورق صقيل
ويكونون قد استحوذوا عليك استحواذاً
اصبحت شهيراً ولما تزل غير حر
وداعاً أنا ذاهب الآن
أشتم كل شيء
وأمنح الراحة للصناعات ذات الارادة
الطيبة

ستغمر الحلقة المكان هناك
 حيث تعزف فرقة (السالفيشن آرمي)*
 ويعرف العقل أشراقاته
 وداعاً أنا هارب من المشهد كله
 أغلقوا المكان
 لقد خسَّ النظام ببرمته
 ولم تكن (روما) كمامي عليه الآن
 سامان أنا من انتظار (غودوت)**

الغلاص، حش

**** اشارة الى مسرحية (في انتظار غودوت) لصمويل بيكت**

وجسي علق في الفضاء طويلا
بعمالات غريبة

★ ★ *

تعلّل ولننطلّق
إلى حيث تنهّى سيارات السباق
ويبدا العالم بدايته ثانية .
فلترعن - رجاء - آن الأوان
ولنمضين إلى أبدية تائهة
العقول ملأى بالقبرات في مكان ما
والأرض تضج بهجة في مكان ما
أنت الذي أغنيك يا وطني

* ★ *

فلننهمن ولنمضين الآن
إلى (آيل أوف مانيسفري)
ونعيش الحياة البسيطة والعزينة
حياة الحكمة وحياة الدهشة وحياة
الاندھال

حيثما تنموا الأشياء كلها صعدا
وتنمو مائلة تغنى
في الشمس الصفراء
الخشاخش ينمو من القرون الخضراء
والملائكة من الشوك
فلأنهضنَ ولأذهبنَ الآن
إلى (آيل أوف مانيسفري)
ولأصعدن خلف الكلمات المعطمة
وخلف أدغال أركاديَا .

فلننهمنَ ولنذهبنَ الآن
إلى جزيرة (مانيسفري)

ولنطلّقنَ خنازير السلام

فلنسرعنَ رجاء ، العين حان .

فلننهمنَ ولنذهبنَ الآن

إلى داخل مقهى (فوستر)

إلى اللقاء يا (إميلي بوست)

إلى اللقاء يا (لوويل توماس)

وداعاً يا (بردواي)

وداعاً يا (هيرالد سكوير)

أغلقوا الصندبور

أربكوا النظام

اخسروا العرب دون قتل أحد

فلتتصهل العياد ولتركض النساء

لقد بدأت للتو النهاية

أريد أن أعلنها

اركضْ ركضاً لا تسْ سيراً

إلى أقرب باب للغروب

الزلزال الحقيقي آت

أكاد أحس بـ ابناء يتهزّهـ

لست أطيق ولست أحتمل

أنا ذاهب إلى حيث العمير تضجع

ومحصلو الضرائب الذين يسمون

أنفسهم نقاداً أدبيين

أداتي مغبِّرةً

كلب

القطط والسيغارات*
 محلات المضاربات ورجال الشرطة
 لا يكره رجال الشرطة
 ولكنه - ببساطة - لا يفيدهم بشيء
 إنه يمر بهم
 مخلفاً وراءه الأبقار الذبيحة معلقة
 في سوق لعوم (سان فرانسيسكو)
 يفضل لعم بقرة طيرية
 على لعم شرطي قاس
 على الرغم من أن كلاًًاً منها يصلح
 على أية حال
 ويمضي مخلفاً مصنع (روميو رافولي)
 وبرج (كويت) وعضو الكونغرس (دويل)
 إنه يخاف برج (كويت)
 لا يخاف عضو الكونغرس (دويل)
 وعلى الرغم من أن ما يسمعه مثبت
 للعزيمة كثيراً
 مزعج كثيراً ، وحال من المعنى كثيراً
 بالنسبة ل الكلب جاد على غراره
 فان لديه عالمه العر والخاص يعيش فيه
 ولديه قملاته التي يلتهمها
 لن يكم فمه أحد

الكلب يغرب في الشارع جهاراً
 يبصر بالحقيقة
 والأشياء التي يبصرها
 أكبر حجماً من حجمه
 والأشياء التي يبصرها
 هي حقيقته ذاتها :
 سكارى على الأبواب
 أقمار من خلل الأشجار
 الكلب يغرب جهاراً عبر الشارع
 والأشياء التي يبصرها
 أصغر حجماً من حجمه
 أسماك مرسومة في جريدة
 نمال في الثقوب
 دجاجات معلقة في واجهات محلات
 (تشايناتاون)

ورؤوسها تباع في شارع قريب
 الكلب يغرب في الشارع جهاراً
 والأشياء التي يشم رائحتها
 رائحتها تشبه رائحتها
 الكلب يغرب في الشارع جهاراً
 يمر بالجراء والأطفال

* جمع (سيغار)

ورأسه مشرعة في الفضاء
عند زوايا الشارع
وكانه يوشك
أن تؤخذ له صورة
لشركة (فيكتور) للاسطوانات
إنه يستمع
لشركة (صوت سيده)
وينظر
(أشبه شيء بعلامة استفهام حية)
في الحاكي(*) العظيم
للوجود الملغز
ببوقه المجوف العجيب
الذى يبدو دائمًا
على وشك أن يبصق إلى أمام
بعواب منتصر
على كل شيء

* غراموفون

وعضو الكونغرس (دويل) مجرد
صنبور نار
بالنسبة له
الكلب يخب في الشارع جهاراً
ولديه حياة الكلب الخاصة به يحياها
ويفكر بها
ويتأملها
لامساً ومتذوقاً ومجريباً كل شيء
مستقصياً كل شيء
إنه واقعي حقيقي
ولديه حكاياته الحقيقية يعكيها
لديه نباحه الحقيقي
كلب ديمقراطي
منهمك في فعالية اقتصادية حرة
ولديه ما يقوله
عن علم الوجود
لديه ما يقوله
عن الواقع
وكيف يراه
هـ كيف يسمعه

المسيح يهبط

وفر هارباً إلى حيث لا يوجد
بائعو أناجيل جسوروون
يحتاجون المكان بسيارات (كاديلاك)
ثقيلة الوزن
والى حيث لا يوجد (حكماء) على شاشة
التلفزيون
يسبعون بحمد ويسكي (لورد كالفتر)

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وهرول راكضاً إلى حيث لا توجد
أشجار (كريسماس) بلا جذور
مثقلة بالعلب الفارغة والنجوم القابلة
للكسر

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هارباً إلى حيث لا يوجد
غريب بدین مرتعف البدین
ببزة حمراء ولعية مستعاره بيضاء
يتجول قدیس من (نورثبول)
يقطع الصحراء إلى (بیتلجم) بنسلفانيا
حاملاً أکیاساً من الهدایا
من (ساکس فیفت آفنيو)

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
ورکض هارباً إلى حيث لا توجد
أشجار (كريسماس) مذهبة
وأشجار (كريسماس) مبهرجة
وأشجار (كريسماس) مقصدراة
وأشجار (كريسماس) بلاستيكية وردية
وأشجار (كريسماس) سوداء
تتدلى منها شموع كهربائية
وتطوقها قطارات كهربائية من تنك

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
وفر هارباً إلى حيث لا يوجد

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام
★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام

وانخطف بعفة
عائداً الى رحم (مريم) مجهولة
حيث ينتظر ثانية
في أحلك ليالي
الروح المجهولة
لكل انسان
لا يمكن تخيله
انه استحاله
اعادة لعبد بلا دنس
أشد عودة ثانية
جنوناً *

منشدوا (بينغ كروسيبي)
يتاؤهون عن (كريسماس) صعب
وحيث لا يوجد ملائكة من (راديوسيتي)
يتزلجون على العجليد بلا أجنة
عبر بلاد عجائب شتائية
الى سماء ذات أجراس مطنطنة

★

المسيح قد هبط
من شجرته العارية
هذا العام

★ ★ ★

الشارع الطويل

المغمدات كالنصال في أكياس النايلون
صحارى من المعلنين
قطuan من مهرات المدارس الثانوية
يتخدثن ويتحددن أو يطلبن من النوافذ
يستطلعون ما يحدث في العالم
حيث يحدث كل شيء
عااجلاً أو آجلاً
اذا كان سيحدث على الاطلاق
والشارع الطويل
أطول شارع في العالم
والذى ليس طويلاً بالقدر الذي يبدو
عليه طوله
يمر من خلال جميع المدن وجميع المشاهد

الشارع الطويل
شارع العالم
يمر حول العالم
ممتنئاً ببشر العالم كلهم
وأصوات البشر كلهم
العشاق منهم والناشجون
العذارى والنائمون
بائعو «السباغتى» وحملة الاعلان (*)
بائعو العليب والخطباء
ربات البيوت الهاشات

* Sandwichmen رجال متوجلون يعملون كل منهم اعلاناً على ظهره وآخر على صدره *

والبعض يطل ويرمق
ويحاول أن يظفر بسائق القطار
في مقصورته العوراء
يحاول أن يظفر بياصرته الدائرة
كالدوامة

والشارع يمضي متارجعاً
بنوافذه الصاعدة
نواخذ أبنية شوارع العالم كله
يُندوّمُ
عبر نور العالم
وعبر ديجوره
والمصابيح عند مفارق الطرق
الأضواء المتلاشية تومض ومضأ
ثمة جماهير في الكرنفالات
سيركات مضاءة
ينابيع منسية
بوابات أقبية سرية وغير سرية
أشباح في الضوء
أصنام شاحبة ترقص
فيما يتهزّز العالم
ولكننا نصل الآن إلى الجزء المتوحد من
العالم

الجزء الملتوى على نفسه
الجزء المتوحد
وليس هذا بالمكان الذي تغير فيه قطارك
ليس هذا بالمكان
الذي تفعل فيه شيئاً

عبر كل زقاق وعبر كل مفرق طريق
عبر الأضواء الحمراء والأضواء الخضراء
مدن في ضوء الشمس
قرارات تحت المطر
هونغ كونغات جائعة *
توكالوزات ** غير قابلة للغرب
أوكلاندات *** الروح
دبليات **** الخيال
والشارع الطويل يتعرج ويتلوي
قطار تشن تش وو وو تشن تش وو وو
هائل

يشخر حول العالم
حاملاً مسافرين زاعمين
ورضاً وسلاماً للنزهات
وقططة وكلابة
يتساءلون عن الراكب في عربة القيادة
إذا كان ثمة راكب
القطار الراکض حول العالم
أشبه بعالم راکض دائرياً
الكل يتتساءلون عما سيحدث

- * جمع (هونغ كونغ)
- ** جمع (توكالوزا) Tusca Loosa مدينة في ولاية (ألاباما) الأمريكية .
- *** جمع (أوكلاند) Oakland مدينة في ولاية (كاليفورنيا) .
- **** جمع (دبلن) عاصمة الجمهورية الإireلندية .

ربما
وحتى (ربما) ليست هناك
ربما
أو حتى ليس إلاك
ربما
لأنك ذاك المختضر
لقد وصلت المحطة :
ا ه ب ط

هذا هو المكان من العالم
حيث لا يحدث شيء
وحيث لا يفعل أحد شيئاً
حيث لا أحد في أي مكان
لا أحد في أي مكان
إلاك
حتى المرأة لا تجعلك أثرين
لا أحد سواك

* HER هي

الاخرى بينما تابعت المسير ، وجسد
المراة ينبعض أو يتوقف لحظة ، فيما
تمضي حركة المرور . ثم خيال الفتاة
السائكة حاملة الطوق . تتلاشى واتعقب
جسد آخر . كنت أشد بدانة من أن
أتتمكن من اللعاق . تعرقت كثيراً ،
بدني يتناهى متمطياً في الشارع .
وعندما أكف عن النظر لا يتقدم الجسد
البعيد . يؤسر السياق وتحضر حركتها
عندما أكف عن النظر . وعادت ثانية
عندما وقع بصري عليها . ثم ثلاثة
ورابعة .

(إذ ذاك كانت الصحف تنشر أخبار
الساديين يقذفون القردة بالمسامير في
حدائق العيوان ، أو تنشر أخبار جنون
(البيبلوكتو) . لقد اكتشف(البيبلوكتو)

(يبدو أنني محقق في اللعاق بها .
ما أن سارت حتى علق ظلها بشجرة ،
سقط على الأرض وتمطى كانه مصنوع
من لفائف مطاطية ، ليس ثمة دمية
خزفية توشك أن تنكسر ، بل انه
ليتقوّب في أي شكل تخيلته ، وفي الفم
عويل جرادة .

عندما توقفت وتلفتت عند الزاوية
قبل أن تخفي وراء الباب ، عبرت
أبدية صغيرة توهجت في آخر ضوء .
وفي تلك اللحظة يحدث شيء غريب
دائماً . بدأ خيالها بالتحول إلى صورة
فتاة صغيرة تحمل طوق (هيلاهوب) في
منظار من ألبيوم للصور . . . وتكررت
الصورة . وأعاد المشهد نفسه في الزوايا

* مقاطع من رواية شعرية بهذا الاسم .

فيفر المصابون : كل منهم يفر من الآخر كما يفر من الكل . ويرى الأسكيمو أن ذلك متوقع العدوث لـ أي شخص . كانوا يفرون مني في الشوارع التي كنت أذرعها باستمرار . ربما كنت أنا مصاباً بـ البيبلوكتو . أحد آخر المصابين . لم أكن أتوقع أن يحدث ذلك لي . لم يكن يحدث . وعلى أية حال كان الرجال والنساء مصابين بنفس الدرجة . يولي الأدباء بعضهم من بعضهم الآخر . كنت الراكب الهارب الوحيد إليهم فيما كان المشهد يكرر نفسه . الشارع في الليل . ثم الفتاة بـ طوق (الهيلاهوب) ، بلا حركة، خارجة من الماضي . وعلى الرغم من أنه كان يتكرر وكأنني كنت أعاود دخول الفيلم في نفس اللحظة الساكنة ، فإن السياق لم ينعكس مساره . الفتاة ذات الطوق لم تظهر أولاً لتتبعها من ثم المرأة البالغة ، المغتيبة ، حسب ما كان يبدو من أمر التتابع المنطقي . كل شيء آخر كان يبدو وكأنه يحدث وفق تسلسل تاريخي مكتمل ، على الرغم من المشاهد المشابهة . الفتاة الصغيرة وحدها كانت خارج المكان . لاريـ بـ أنها كانت خارج المكان في تلك المدينة . ذلك أنـ بيـ

ـنـ (ـ الأـسـكـيمـوـ) لأـولـ مرـةـ وـانـتـشـرـ فـيـ العـالـمـ الآـنـ .ـ اـنـهـ جـنـونـ الشـتـاءـاتـ الطـوـيلـةـ المـظـلـمـةـ .ـ وـتـشـتـملـ أـعـراضـهـ عـلـىـ تمـزـيقـ الملـابـسـ ،ـ الفـرـارـ بـمـلـابـسـ أوـ دونـ مـلـابـسـ ،ـ عـبـرـ الجـلـيدـ وـعـبـرـ الثـلـوجـ ،ـ وـالـفـيـاعـ عـلـىـ قـمـ الجـبـالـ .ـ وـاـذـ كـانـ المصـابـونـ فـيـ الدـاخـلـ فـاـنـهـ يـرـكـضـونـ إـلـىـ الـأـمـامـ وـإـلـىـ الـخـلـفـ فـيـ حـالـةـ هـيـجانـ .ـ وـاـذـ كـانـواـ عـلـىـ مـتـنـ سـفـيـنةـ ،ـ فـاـنـهـمـ يـذـرـعـونـ سـطـحـهاـ عـدـمـاـ أوـيـتـسـلـقـونـ حـبـالـهـاـ .ـ أـوـ رـبـماـ تـدـحـرـجـواـ مـتـمـرـغـيـنـ فـيـ الثـلـجـ ،ـ قـافـزـيـنـ فـيـ الـمـيـاهـ الـمـتـجـلـدـةـ ،ـ مـلـقـيـنـ بـأـنـفـسـهـمـ عـلـىـ قـطـعـ الثـلـجـ الـعـائـمـةـ .ـ أـوـ رـبـماـ هـنـذـواـ ،ـ وـصـاحـوـاـ ،ـ وـبـعـثـرـوـاـ كـلـ مـاـ وـقـعـ بـصـرـهـمـ عـلـيـهـ ،ـ حـامـلـيـنـ الـأـشـيـاءـ وـمـطـوـحـيـنـ بـهـاـ فـيـ الـهـوـاءـ ،ـ وـهـمـ يـرـفـسـونـ كـلـ شـيـءـ وـبـغـاصـةـ الـكـلـابـ .ـ (ـ الـكـلـابـ تـصـابـ بـنـوـعـ مـنـ أـنـوـاعـ الـبـيـبـلـوـكـتوـ أـيـضاـ)ـ .ـ أـوـ رـبـماـ أـمـسـكـ المصـابـ بـكـلـ مـاـ تـقـعـ يـدـهـ عـلـيـهـ أـوـ تـظـاهـرـ بـتـقـديـمـ عـرـضـ لـلـقـوـةـ لـمـ يـكـنـ بـامـكـانـهـ أـنـ يـقـدـمـهـ .ـ أـوـ رـبـماـ لـجـأـ إـلـىـ أـعـمالـ فـيـهـاـ مـاـ يـدـلـ عـلـىـ بـدـايـاتـ نـشـوبـ عـنـفـحـقـيـقـيـ .ـ وـبـعـدـ الـهـجـمـةـ تـكـوـنـ قـوـيـ المصـابـ قـدـ استـنـفـدـتـ فـيـنـاـمـ طـيـلةـ يـوـمـيـنـ .ـ وـسـرـعـانـ مـاـ يـتـبعـ ذـلـكـ سـلـوكـ عـقـلـانـيـ .ـ ثـمـ إـذـاـ بـالـرـجـالـ وـالـنـسـاءـ يـصـابـونـ بـالـعـسـاسـيـةـ .ـ

ويفتحها ، مقبلاً ومدبراً على الدرج
الغشبي الملوّب صُعْداً ، والليل مصنوع
من أبواب ضائعة توصد وتفتح ثم
توصد على كل امرأة عرفتها ، والأبواب
تنغلق على كل غرفة غادرتها ؛ وكل
غرفة في حياتي لها باب انغلق وسقطت
أكتره ؛ وكل شخص باب انغلق بعثت
رأيهم جميعاً مقبلين ، عابرين ،
مُدبرين !)

★

(٠٠ كنت أتأبّط بومة أو (مادونا)
أو بجعة أو يمامـة ، أو أضعـها في كيس
وكان لتـلك الـيمـامـة أو الـبـجـعـة أو الـحـمـامـة
أـجمـل نـهـدـ أـرـبـتـ عـلـيـهـ وـيـظـلـ يـنـقـرـ
وـيـقـبـلـ أـسـفـلـ أـذـنـيـ وـكـانـ مـتـخـيـلاـ
كـالـعـصـفـورـ النـزـقـ العـزـيـنـ الذـيـ أـحـمـلـهـ
في رـأـسـيـ باـعـتـارـهـ اـمـرـأـةـ ،ـ وـهـوـ مـاـ
يـزـالـ دـائـبـ الـعـرـكـةـ وـالـغـنـاءـ وـكـانـ بـيـغـاءـ
الـعـبـ الذـيـ ظـلـ يـكـرـرـ كـلـمـاتـ الـعـبـ
وـيـتـمـلـلـ عـلـ قـاعـدـتـهـ التـيـ كـانـتـ رـأـسـيـ
وـيـقـبـضـ عـلـ رـأـسـيـ بـمـغـالـبـهـ وـيـخـلـفـ فـيـ
وـجـهـيـ غـضـوـنـاـ وـيـمـضـيـ فـيـ زـقـقـةـ أـغـنـيـتـهـ
الـجـنـسـيـ الصـغـيـرـةـ وـيـسـتـمـرـ فـيـ النـمـوـ حـتـىـ
لـيـعـجزـ رـأـسـيـ عـنـ اـحـتـواـئـهـ وـكـانـ عـلـيـ أـنـ
أـحـمـلـ الطـائـرـ فـيـ حـقـيـقـةـ وـلـكـنـهـ اـسـتـمـرـ فـيـ
الـنـمـوـ وـاـزـدـادـ جـنـوـنـاـ عـلـيـ جـنـوـنـ (٠٠)

كـنـتـ أـرـاهـاـ دـائـمـاـ فـيـ مـنـفـرـ ضـائـعـ شـوهـدـ
فـيـ الـعـلـمـ ،ـ أـخـضـرـ وـنـاءـ .
لـاـ نـزـاعـ فـيـ أـنـهـ كـانـ خـارـجـ الـمـكـانـ
فـيـ تـلـكـ الـجـزـيرـةـ فـيـ تـلـكـ الـمـدـيـنـةـ ،ـ
الـجـزـيرـةـ الطـافـيـةـ عـلـ سـطـحـ النـهـرـ الذـيـ
يـعـبـرـ الـمـدـيـنـةـ التـيـ كـنـتـ أـذـرـعـهـاـ
بـاسـتـمـارـ (٠)

★

(٠٠ كـنـتـ قـدـ وـصـلـتـ فـيـ رـسـمـ لـوـحـتـيـ
إـلـىـ الـذـرـوـةـ الـجـنـسـيـةـ .ـ وـلـكـنـ فـيـ حـمـاءـ
الـذـرـوـةـ بـدـأـ شـيـءـ غـرـيـبـ يـعـدـثـ .ـ كـانـ
ثـمـةـ عـصـفـورـ صـغـيـرـ مـنـ لـاـ مـكـانـ يـحـاـوـلـ
بـمـنـقـارـهـ أـنـ يـطـوـقـ لـوـحـتـيـ بـشـرـيـطـ صـغـيـرـ
يـطـوـقـ أـدـاتـيـ ،ـ يـحـاـوـلـ أـنـ يـشـدـنـيـ إـلـىـ
أـسـفـلـ .ـ وـأـخـذـ الـعـصـفـورـ يـعـرـبـ فـأـسـهـ
لـيـرـىـ مـاـ إـذـاـ كـانـ قـادـرـاـ عـلـيـ أـنـ يـسـقطـنـيـ
وـيـغـرـسـ أـغـنـيـتـيـ الـعـنـقـائـيـةـ الـجـنـسـيـةـ .ـ
كـانـ فـيـ سـرـوـالـيـ الدـاخـلـيـ .ـ كـانـ
مـلـابـسـيـ ضـيـقـةـ جـدـاـ بـالـنـسـبـةـ لـيـ .ـ وـلـكـنـ
سـرـوـالـيـ الدـاخـلـيـ كـانـ كـبـيـرـاـ جـدـاـ بـالـنـسـبـةـ
لـهـ .ـ وـكـانـ صـغـيـرـاـ جـدـاـ بـالـنـسـبـةـ لـيـ .ـ
كـانـ صـوتـ الـعـصـفـورـ صـوتـاـ ضـيـقـاـ ،ـ وـقـدـ
شـدـ وـثـاقـيـ ،ـ وـكـانـ مـنـقـارـهـ أـبـرـةـ «ـحـاكـ»ـ
تـشـحـطـ نـغـمـاـ عـلـ اـسـطـوـانـةـ قـدـيـمـةـ
مـكـسـوـرـةـ ،ـ نـبـرـتـهـ كـفـاطـنـ ضـائـعـ يـصـعدـ
وـيـهـبـطـ درـجـ منـزـلـيـ ،ـ يـغـلـقـ الـأـبـوـابـ

دراسات في الواقعية جوهر النموذجية واسكالها في الواقعية

بقلم سيرغي بيتروف

الترجمة عن الروسية د. زهير بغدادي

- ١ -

ومع هذه المعادلة يجب ربط مقوله انجلس التي يشير فيها الى انه في الاثر الفنى الحقيقي « كل شخص عبارة عن نموذج وفي نفس الوقت شخصية ملموسة تماماً اي « هذا » كما يقول العجوز هيقل » . وتعنى فكرة انجلس هنا أن النموذج الأدبي يعبر عن وحدة العام والخاص في تصوير الانسان .

هذا ويحاول بعض الباحثين اعتبار القدرة على كشف السمات النموذجية العامة للحياة ، وكذلك الخاصية الفردية للانسان في الشخصية الفنية امراً ملحاً بالفن الواقعى فقط ، وهذا شيء يفتقد الى الرجاحة . فبالتأكيد يمكن وجود شخصية فنية دون طابع نموذجي بمعنى التعليمات الحياتية ، ولكن الشخصية الفنية لا يمكن وجودها خارج الاطار الفردي ولو تم الأمر بشكل ظاهري وباسلوب المذهب الطبيعي . وعندما كتب انجلس الى السيدة كاوتسكايا ان كل فرد في روایتها الصادقة عبارة عن نموذج وفي نفس الوقت شخصية خاصة أضاف قائلاً : « وهكذا يجب أن يكون » . وهنا يعني انجلس أن الأمر ليس كذلك دائماً في

تعدد المبادئ العامة للاسلوب الفنى طريقته الخاصة في تعليم القواهر الحياتية فنياً ، وكذلك طريقة تصوير الانسان والعالم المحيط به وذلك ضمن العلاقات المتباينة بينهما وتحول محتوى الحياة الى محتوى فني . ان خصائص الواقعية كاسلوب فني وطريقة تصوير واقعية للانسان وللعالم في سياق تطورهما محددة في معادلة انجلس الشهيرة التي صاغها في رسالته الى غاركنس : « ان الواقعية تعنى بالإضافة الى صدق التفاصيل ، صدق استرجاع الطياع النموذجية في التلوق النموذجية التي تحقق بها وتجبرها على النشاط » (٢) .

(١) ظهر الجزء الاول من هذه الدراسات في المدد الثاني من مجلة « الأداب الأجنبية » .

(٢) أقوال ماركس وانجلس التي يوردتها الكاتب في هذه الدراسة مأخوذة من مجموعة « ماركس وانجلس حول الفن » الطبعة الروسية .

المترجم -

وغيرها ، ومع ذلك فهي لا تتعذر مستوى الصورة الفوتوغرافية والمعلومات المدونة خلفها . وبالاضافة الى ذلك فان ميل الكاتب للاهتمام بكل انواع التفاصيل بهدف تحقيق تحديد ملموس للشخصيات يؤدي في غالب الاحيان الى تشويه الطابع الفردي المميز لهذه الشخصيات ويعيق عرضها بالشكل المطلوب، ويمكننا ذكر العديد من أمثل هذه الشخصيات في الادب .

ان الخاصية الفردية في الفن حسب المفهوم الانجليسي هي تفرد الشخصية ليس بمقابلها الغارجي وحسب بل وباعتبارها الداخلي وبكونها تحمل في ذاتها شيئاً ما جديداً وفريداً لم يتم الكشف عنه من قبل ، لكنه موجود في الانسان اي تلك الشخصية التي تعبر عن ظواهر حياتية جديدة غير ملحوظة او غير واضحة تماماً وعن سمات وخصائص هذه الحياة التي تفصح عن فكرة الكاتب وتعممها في نفس الوقت .

لقد اعرض انجلس في رسالته التي كتبها الى لاسال بقصد التراجيديا التي فيها هذا الاخير ضد « العرض السيء » للشخصية الفردية الذي يؤدي الى العذقة » وقال : « يبدو لي ان وصف الشخصية لا يتم عن طريق طرح ما تفعله فحسب بل وعن طريق اظهار كيفية ما تفعله » . ان البنية الداخلي للشخصية لا يظهر من خلال المضمون فحسب بل وفي اشكال نشاطها ومجمل مظهرها الخارجي .

ويشير ماركس وانجلس في هذا المجال الى ضرورة التوصل الى رسم الطابع « الاكثر بروزاً » وذلك من خلال عرض الطابع العامة اي تحديد تلك الطابع التي كتب عنها هيغل في حديثه حول قضية الفردية . وهذا لا ينافي النموذجية . يقول بيلنسكي : « هاكم جوهر النموذجية في التعبير : فالشاعر يلتقط

الفن الواقعي . ليس كل كاتب يقاده على احتواء نماذج معينة في الشخصيات التي يبتكرها او على تقديم تعليمات حياتية . وبعض الكتاب لا يوفون في عرض « هذا » . وفي حديثه مع اكرمان لفت غوته نظر محدثه الى ان « التقط السمات الفردية » مهمة « صعبة وشاقة » في الفن . ويقول بقصد ذلك « طالما انتا تسترجع ما هو عام فكل انسان يستطيع تقليدنا لكن ما هو خاص لا يمكن لأحد أن يأخذنا عنا » . والى حد ما فان « استيعاب وعرض الخصائص - تلك هي الحياة الحقيقة للفن » .

ان آية شخصية فنية تستعرضها تواجهنا في اطارها الفردي اكانت هذه الشخصية انساناً أو حيواناً او مادة او ظاهرة من ظواهر الطبيعة الخ . وبهذا المعنى فان آية شخصية في الاشر الأدبي تظهر نفسها كأنسان ذي طابع خارجي فردي تعود في ذاتها الشيء العام الذي يتصرف به بقية الناس . وكما هو الحال بالنسبة للعروسي في رواية « الزفاف » لغوغول فان خلق النموذج لا يتم عن طريق تجميع آلي بسيط لسمات مجموعة مختلفة من البشر في انسان واحد ، كذلك لا يمكن اعتبار كل تصوير لانسان معين ما عرضاً للشخصية الفردية للشخصية الإنسانية . وهنا تجد الإشارة الى أنه أثناء المناوشات حول النموذجية كثيراً ما يجري مطابقة الخاصية الفردية للنموذج مع انسان معين ما في الحياة الواقعية، الشيء الذي يؤدي الى الوقوع في متأهات مذهب الطبيعية في الممارسة العملية للفن . وإذا كان لكل انسان بالضرورة سماته وميزاته الخاصة التي تفرقه عن بقية الناس أي معلومات « الهوية الشخصية » - اذا جاز التعبير - فان هذا لا يعني بعد الخاصية الفردية في الفن . ان الآثار الفنية يمكن ان تزخر بالشخصيات التي تملك الشكل الغارجي والاسم والكتبة ومتعدد الاوضاع الاجتماعية

عام في الإنسان وفي عالمه الداخلي ليس أمراً فطرياً أو أذرياً بل هو ظاهرة اجتماعية .

ومنذ بداية التاريخ البشري كان لشخصية الإنسان محتوى اجتماعي وتاريخي معين . ويشير ماركس إلى أن «جوهر الإنسان ليس أمراً مجرداً يتعلق بفرد معين . انه في الواقع عبارة عن مجمل العلاقات الاجتماعية » . ان النموذج الأدبي يعمل في ذاته دائمة وبشكل موضوعي «جوهر الثورة الاجتماعية» وصفات هذه أو تلك منطبقات أو الفئات الاجتماعية ذلك أن العلاقات الاجتماعية في المجتمع الطبيعي هي علاقات طبقية . وماركس في مؤلفه «رأس المال» يرى في نماذج الرأسماليين وملاك الأرضى تجسيداً لـ «أصناف اقتصادية» . تعبير عن «علاقات ومصالح طبقية معينة» . ان التطور التقديمي للبشرية قد تم ضمن أشكال الصراع الطبيعي ، وبالتالي فان تطور الخاصية الفردية لكل إنسان قد تم عن طريق استيعاب هذه الأفكار والمفاهيم الأخلاقية، كما أن شطاطه قد جرى في الأشكال التي ظهرت وتكونت خلال الصراع الطبيعي في عصر تاريخي معين . وكان لينين يعتقد أن بالإمكان التحدث عن وجود «نماذج طبقية وجماعية» في المجتمع وقد أشار إلى أنه مع تطور الحياة يجري التغير في التصنيف الاجتماعي . وهكذا يشير لينين إلى أنه في ظروف الرأسمالية تجري عملية «الانهيار الجندي للنظام الاقطاعي القديم وتكون نماذج جديدة لدى سكان الريف » وهذه العملية انعكست فنياً في الأدب الشعبي لمرحلة السبعينيات والثمانينات .

ولهذا بالضبط نرتكب خطأ فاحشاً إذا أسلقاناً من حسابنا مفهوم جوهر القوة الاجتماعية أثناء بحثنا عن النموذجية . ان هذا الجوهر لا بد من ظهوره في محتوى تاريخي ملموس لنشاط البطل الأدبي وعالمه الداخلي .

أبرز السمات وأكثرها حدة في الشخصيات التي يصورها بصرف النظر عن الصفات العابرة التي لا تتطابق مع ابراز خاصيتها الفردية » . وهنا يمكن مقارنة بعض الشخصيات الفردية المتميزة » والقريبة من بعضها البعض في نموذجيتها أمثال : لوبيخوف وكيرسانوف عند تشيرنيشفتسكي أو بافل فلاسوف وناخودكا عند غوركي .

ترى ما هو الشيء الذي يضفي ميزة خاصة على الطياع في الفن ؟ ان محتوى وأصالة شخصية الإنسان تقدم مع الزمن كل جديده يحمله ، وتفرق بين الناس ، حتى بين أولئك الذين ينتهيون إلى طبقة واحدة وإلى أصل اجتماعي واحد ، وتهيء التربة الموضوعية لبروز فردية هذه الشخصية . لا اختراعات الكاتب ولا نزواته هي التي تقدم الصفات الفردية للبطل الأدبي وإنما هو التاريخ، انه هو الذي ولد الفروق بين لينسكي وأونيفين وبين بولكونسكي وبيزوخوف . ان قيمة التجاريجيديا التي كتبها لاسال برأي انجلس هي في كون «أبطالها الرئيسيين هم بالفعل ممثلي طبقات واتجاهات معينة ، وربما أفكار معينة من ذلك الزمان ، وكونهم لا يستمدون دوافع أعمالهم من نزوات أو ترهات فردية صغيرة بل من التيار التاريخي الذي يحملهم» . ان الفردية في النموذج الأدبي محملة بالطابع التاريخي أي بخصائص الزمن ، وغالباً ما تكون حياة أفراد معينين نموذجاً واضحاً لخصائص عصر ياكمله وهذا ما يشير إليه يحق درايزر .

ان جميع الشخصيات التي تطورت في الانسان منذ حالة الهمجية حتى أيام العصارة المعاصرة قد ظهرت في مراحل تاريخية معينة من حياة الإنسانية وانعكست في أناس مختلفين . وباستثناء الطبيعة الفيزيولوجية فإن كل ما هو

بخصائص صراع الطبقات في روسيا بعد ١٤ ديسمبر ١٨٢٥ . ولكن ليبرمنتوف نفسه لم يصور حياة بيتلورين على أساس هذا الصراع انه يفكر في أشياء أخرى ظهرت في أسلوبه الفني وفي الصور العيبالية التي يقدمها لنا . وليس من السهل بشكل خاص تحديد أهمية شخصية بيتلورين من الناحية النموذجية من أجل فهم المظاهر الأخلاقية للناس التقديميين في مرحلة الثلاثينيات على أساس أفكار فلسفية أو سياسية أو اجتماعية ما أو بكلمة واحدة عن طريق إنشاء تصمييم لأفكار بطل ليبرمنتوف .

ويحل بيلينسكي مشكلة بيتلورين كبطل لزمانه مع ربط مظهره الأخلاقي والنفساني وطباعه ومعاناته ومصيره المأساوي مع مظهر الأفراد الطليعيين لمرحلة الثلاثينيات . وبالتالي وعدم الوقوع في التفسير الاجتماعي البدائي لأنماط الأدب والفن يجب على الباحث النظر إلى الطبيعة الطبقية والجهوية الاجتماعي للنماذج الأدبية في مفازاتها الموضوعي فقط وعلى أنها انعكاس للواقع ، وعدم الاستبانته الفوري والماشر للجهور الطبيعي لما يقرأ ، أو تصور أشياء لم تخطر ببال الكاتب نفسه . وهذا ليس بالأمر البسيط . وكم يسهل الأمر علينا حين دراسة المحتوى الاجتماعي - التاريخي للمؤلفات التي تعكس فيها المنازعات الاجتماعية وصراع الفئات الاجتماعية والمصالح السياسية الخ . كما هو الحال في تحليل مسرحية «بلية العقل» أو رواية «ابنة القائد» أو «ما العمل؟» . لكننا نواجه صعوبة كبيرة أثناء الكشف عن جوهر المحتوى الاجتماعي الطبيعي لتلك المؤلفات التي لا تحوي موضوعات اجتماعية أو سياسية مباشرة كما هو الأمر في «بطل من هذا الزمان» . وهنا نود التذكير بالتحليل المعمق الذي أضطر إليه تشيرنوفسكي من أجل التوصل إلى كشف المحتوى الاجتماعي - التاريخي الملموس لرواية تورغينيف «آسيا»

ان التفاضي عن المحتوى الاجتماعي الطبيعي للنموذج الأدبي في تطوره المنطقي يؤدي بالتأكيد إلى خطر معالجة الفواهر الأدبية خارج نطاق المجتمع وفصل العملية الأدبية عن صراع الطبقات الذي يتم به مجمل تطور البشرية في المراحل التي تسبق الاشتراكية . ومع ذلك وخوفاً من الواقع في نقيف ذلك أي في المفهوم الاجتماعي البدائي للنموذجية الذي يؤدي إلى التفسير النسبي غير الصحيح للإنتاج الأدبي لا بد من الأخذ بعين الاعتبار الأمرين الهامين التاليين :

الأول وهو أن المفهوم الماركسي للإنسان والمجتمع والتاريخ الذي يحدد مبادئ التحليل العلمي للفن والأدب لم يكن من خصائص أدباء الماضي ، كما أن استيعاب حقيقة انقسام المجتمع إلى طبقات متصارعة قد دخل إلى الأدب الأوروبي مع بليزاك وإلى الأدب الروسي مع بوشكين في الثلاثينيات .

ان الصراع الطبيعي ينعكس بهذا الشكل أو ذلك في أعمال الكتاب من مختلف الأزمنة والشعوب . ومع ذلك فإن كلاً منا يفهم بأسلوبه الذاتي الخاص سنة الحياة والمجتمع ويصور هذه الحياة على ضوء فهمه هذا .

ان التصورات الذاتية للكاتب عن جوهر الإنسان وأشكال حياته ، وكذلك أسلوب التعبير عن العالم الداخلي للإنسان وعلاقاته بالعالم الخارجي المحيط به لم تتطابق دائماً وبشكل كامل مع القوانين الموضوعية . وإن صعوبة البحث في المحتوى الاجتماعي التاريخي الملموس للنموذج الأدبي لدى الأدباء الكلاسيكيين والرومانسيين وكذلك الواقعين على حد سواء تكمن قبل كل شيء في الوصول إلى عدم التطابق هذا .

حين الكشف عن المصدر التاريخي الموضوعي لمحتوى «بطل من هذا الزمان» فإننا نهتم

ما يمتاز بها كل انسان ، فمثل هذا الشيء تضيق لفهم العام في الانسان . ان ماهو انساني عام يظهر ايضاً في الحياة الخلقة للانسان وفي مجال حياته الذهنية وفي الجو العام لنشاطه العملي وكذلك في الأمور الصغيرة لحياته . ان النموذج الأدبي الذي يتضمن فكرة حرية الانسان او فكرة السلام او عاطفة العمل الخلاق او البحث عن العقيقة ينم عن طابع انساني عام يقدر لا يقل عن روميو وجولييت اللذين يعبران عن العب . ان تطور المفاهيم الخلقة ، وحركة الأفكار ، والصراع الدائم لعقل الانسان من أجل حل مشاكل الحياة ، ومعرفة أسرار الطبيعة ، والعمل ، والكفاح من أجل تحسين واقع المجتمع الانساني ، وكذلك مسائل العائلة وكل ما بعد تعبيراته في الوجود الانساني وفي تجربة حياة البشر يمكن الارتفاع به الى مستوى العام في آثار الفن والأدب .

ان وحدة الخاص والعام في النموذج الأدبي الذي يعبر عن شخصية فنية لانسان معين ، والتعميمات العياتية فيها تكون بشكل عام كما هي في الانسان الواقعى اي ذات مغزى انساني عام . وهو - اي المغزى الانساني العام - الذي يوجد دائمًا في اشكال اجتماعية تاريخية ملموسة (وكذلك جوهر النموذجية) يشكل أساس ووحدة عملية التطور العالمي والتاريخي للفن والأدب ، ويضمن الأهمية الغالدة لأنوارهما العظيمة . يقول بيلننسكي : « مهما كانت الاشكال التي تظهر فيها الحياة البشرية فانها تبقى مفهومة دائمًا من قبل الناس ، ذلك ان الشكل الى زوال ، أما فكرة الخلق الجمالي فانها خالدة » . وفي مقالاته عن الشاعر بوشكين يقول هذا الناقد الكبير : « ان كل شاعر حقيقي ، مهما كانت درجة كفاءته الفنية ، بل واكثر من ذلك ، ان كل شاعر عظيم لم يبتكر شيئاً في اي زمان ما ،

التي تتحدث عن قصة حب فاشلة ليس الا ويبعدو الأمر أكثر صعوبة اثناء تحليل المحتوى الاجتماعي لتلك المؤلفات التي يلجا فيها الكاتب الى اشكال نسبية كما هو الحال في ملحمة ليونتوف الشعرية مثلاً « ديمون » . وهذا كثيراً ما نصطدم باخطاء بدائية من الناحية السوسiologicalية .

ويتعلق الأمر الثاني بفهم ان ماهو اجتماعي - طبقي ذو محتوى معين ، لكنه من الوجهة التاريخية ذو اشكال متبدلة خلال تطور البشرية وهذا ما نعتبر جوهر النموذجية في الفن والأدب .

- ٢ -

يقول لينين في دفاتره الفلسفية في معرض بحثه عن ديداكتيكية الخاص والعام : « ايفان هو انسان .. والخاص هو عام » . فالعام في الانسان هو الشيء الانساني العام اي ما يتعلّى به ملايين الناس وما يمكن وجوده في شخصية كل انسان ، وما يتكرر ويستعاد بهذه الدرجة او تلك وبهذا او ذاك من الاشكال الاجتماعية - التاريخية في الحياة البشرية . يقول لينين « ماهو عام يوجد في ماهو خاص فقط وذلك عن طريق هذا الخاص وكل ماهو خاص فإنه (بهذا الشكل او ذاك) هو عام » .

حينما تتحدث عما هو عام بالنسبة للبشر فاننا لا نعني بذلك طبعاً خصائص الانسان بالمعنى الانتروبولوجي بل خصائص (عالمه الداخلي وعلاقاته الاجتماعية) كائنات تاريخي كما انه لا يجوز حصر ماهو انساني عام ، كما يفعل البعض ، بالطبع النفسي والاشواق الانسانية كمشاعر الحب والغيرة الخ . . .

ان النزاع التاريخي الذي عبر عنه غوته في روايته « ألام الشاب فرتر » هو نزاع بين الفرد والمجتمع في ظروف النظام الاقطاعي القديم في ألمانيا في نهاية القرن الثامن عشر. ولكن غوته نفسه قال مرة لاكرمان : « ان عصر فرتر الذي يجري الحديث عنه كثيراً يبدو ، اذا ما نظرنا اليه بقرب ، لا علاقة له بمراحل تطور الثقافة العالمية بل بالتطور العصبي لآنسان تقدره نزعة العربية الأصلية في طبعه الى البحث عن مكان لنفسه والتكيف مع الاشكال القائمة للوجود في العالم القديم . السعادة المعلنة ، والنشاط المتداعي ، والرغبة المكبوتة ليست في الواقع بؤس عصر خاص ، بل كل انسان وعصر ، ويكون من الامور السيئة لو أن كل واحد منا لم يتعرض ولو مرة واحدة في حياته لمعاناة شبيهة بذلك العصر ، وبالتالي لو أنه لم يتقبل فرتر على أنه كتب خصيصاً من أجله » . ان غوته غير محق في فصل التطور التاريخي لكل انسان على حدة عن مرحلة معينة من مراحل تطور الثقافة العالمية ، و « العالم القديم » كان في زمانه النظام الاقطاعي القديم . لكن مأساة حب فرتر وما يرتبط بها من قضايا تطور الشخصية الإنسانية التي برزت فوق تربة تاريخية معينة ومحددة ، بضمونها الذاتي الداخلي تتسم في الواقع بمعنى انساني عام ، وبعض جوانبها يشير حتى انساننا المعاصر بصرف النظر عن كون الشكل التاريخي الملموس لهذه الدراما قد « أزاله » التاريخ منذ زمن بعيد . ترى إلا يوجد في « العالم القديم » المعاصر لنا ، أي عالم الرأسمالية ، أمثال هذه المأساة ، ولكن بالطبع بشكل تاريخي ملموس آخر؟ ٠٠

ان بطل غوته المذكور « فيرتر » هو نموذج للمغزى الانساني العام الرفيع ، وهذا شيء معروف من قبل الجميع . ولكن لا يجوز ان نفهم من وراء النماذج الأدبية ذات المغزى

وجل ما يفعله هو اضفاء اشكال حية على المغزى الانساني العام . ولهذا دائماً يجد الناس المعجبون بابداعات الشاعر شيئاً ما يعرفونه منذ القدم ، شيئاً خاصاً بهم، وذاتياً أحسوا به أو تلمسوه بشكل غامض أو فكروا به دون أن يتمكنوا من اظهاره بوضوح أو يعبروا عنه بالكلمات المناسبة ، وبالتالي الشيء الذي استطاع الشاعر أن يعبر عنه . وكلما ارتقى الشاعر ، أي كلما كان مضمون شعره ذا مغزى انساني عام أكثر فاكثر يكون ابداعه أقرب الى البساطة بحيث أن القارئ يصاب بالدهشة اذا لم يخطر بباله هو ابداع شيء شبيه بذلك ٠٠ وبالله من بسيط وسهل ! أما المؤلفات التي لا يرى الناس فيها شيئاً عن أنفسهم والتي تغض الشاعر وحده فقط فإنها لا تستحق الاهتمام ذلك أنها ترهات فارغة . ان الوحدة العامة التي تجمع بين ابداع الشاعر بالانسانية عامة وبه شخصياً هي نفس الوحدة العامة التي تجمع بين الناس من جهة وبين أي فرد لا يخلو من نزعة انسانية (روحية وعقلانية) من جهة أخرى حين الاحساس بمعاناته مشتركة عند دراسة اثر فني ما . ان تعانى ابداع الشاعر يعني أن تكون روحه مسكونة بكل عطاء وعمق مضمونه : أن تعرض ثرثره ، وأن تتألم لاحزانه ، وأن تغrieve لمسراته وانتصاراته وأماله ، ٠

هذا هو الشيء العام المجسد في انسان معين والذي تقوم عليه الأهمية الانسانية العامة وتأثير النماذج الأدبية التي ابدعها كتاب الماضي البارزون . ان العب المساوي لبطل غوته « فرتر » ولبطلي جان جاك روسو (جوليا وسان بري) في رواية « هلوينا الجديدة » مفترط في فريته ، ولكن لو كان فردية فقط لما أبكى أوروبا باجتماعها .

المحبة والقرابة . وفي كل شخصية فنية حقة يوجد هذا أو ذاك من هموم الناس و « كل انسان عبارة عن كون يلد معه ، ومعه يموت ، ووراء كل شاهدة قبر ثمة تاريخ كون كامل مدفون » - كما يقول بحق هنري هاينه .

ان النموذج الأدبي في غالب الاحيان عبارة عن تعليم لسمات كثيرة من الناس مجتمعة في شخصية انسان واحد . ان الأهمية التجميعية للنموذج الأدبي أمر معروف وقد كتب بلزاك « الكوميديا الانسانية » بعد أن « جمع أبرز اوضاع الاشواق ، واختار أهم أحداث حياة المجتمع، وصنع نماذج .. »^(٣) ومع ذلك فإن الكثير من النماذج الأدبية لا تنطبق مع الأهمية التجميعية للنموذجية ، اذ لا يمكن القول عن هملت او دون كيشوت انهما يمثلان الكثير من أمثالهما . فلماذا يكون الابطال الأدبيون أمثال هملت ودون كيشوت وراخميتوف وبافل فلاسوف في مثل هذه الحالة نماذج ذات أهمية تعليمية هائلة ؟ وما هو الشيء « العام » الذي يربطهم باناس زمانهم وبيناس الأجيال المتغيرة ؟ ان الشيء « العام » هذا كامن في سماتهم وصفاتهم الإنسانية الرائعة التي يمتاز بها كل انسان يعتبر انساناً حقاً بالاحرف الكبيرة ، والتي يتصف بها غالبية البشر في مختلف الاشكال التاريخية الملموسة وأخيراً تلك التي تسحقها وتختنقها قساوة الحياة عادة في ظروف المجتمع الاستثماري .

ان النماذج الأدبية المذكورة هذه تعبر بوضوح بارز عن السمة الإنسانية في الانسان وذلك في مظهر تاريجي ملموس . وفي مجال الحديث عن الأصالة والتmodernية للانسان

(٣) بلزاك . المؤلفات المختارة في ١٥ مجلد . المجلد الأول من ٦ - الطبعة الروسية لعام ١٩٥١ .

الانساني العام فقط ما هو عظيم وهائل او ما هو مقصوب كلياً عن الامور العادلة واليومية ان دون كيشوت وسانتشو وهملت وحفار القبور يحملون في أنفسهم المفزي الانساني العام . وهذا المفزي الانساني العام مجسداً في شخصية تشاتسكي وشخصية خليستاكوف وأكاكى أكاكييفتش ياشماتشكين وكذلك في « النفس البسيطة » لفيليسته في قصة فلوبير ان للشخصيات الفنية بالطبع قدرات متفاوتة في التأثير النموذجي للحياة وذلك من ناحية الاتساع والعمق والتعريم وكذلك بمعنى البروز الفني . وهذا يعود الى درجة الموهبة والتمكن من الصنعة الأدبية ومن معرفة وادرار الحياة التي يتعلّم بها الكاتب . وعلى كل حال لا يجوز من الناحية المبدائية تقسيم النماذج الأدبية الى انسانية عامة و« محلية » .

لقد كتب الكثير عن المفزي الانساني العام لنماذج شكسبير الأدبية وبشكل صحيح ودقيق . وبنفس الوقت يمكننا التحدث أيضاً عن المفزي الانساني العام لأبطال أمثال ناتاشار وستوفا وبير بيزوخوف واندريه بوكلونسكي وكذلك عن بعض أبطال تورغينيف وتشيخوف .

ان تجسيد المفزي الانساني العام في الشخصية الفنية كان دوماً بالنسبة لرجال الفن الطبيعيين شرطاً ضرورياً ومهمة حيوية لا يدع لهم . يقول تولستوي عن النماذج البشرية التي يصورها الكاتب « يجب أن تعبّر عن مشاعر عامة » ويقول تولستوي أيضاً استناداً الى مؤلفات دوستويفسكي التي « حتى الغرباء يجدون في أبطالها أنفسهم وأرواحهم » مايلى : « كلما تم الاعتراف بعمق أكثر كان العام أقرب الى النفس » . ان اتساع وعمق تعريم المفزي الانساني العام في النموذج لا يبعده عنه بقية الناس بل العكس ، اذ تقترب شخصيته منهم أكثر ويندو لكل واحد منا الشخصية

ظاهرة تاريخية في تطور المجتمعات البشرية ولها شكلها القومي الخاص وهذا ما نلمسه في الأدب الروسي والأداب العالمية ، ولكن صفات وملامح البورجوازي الصغير موجودة في كل مكان وفي اناس من مختلف الفئات الاجتماعية . وهنا نذكر ملاحظة لينين حول ابلوموف (أحد أبطال مسرحية غريبويدوف الشهيرة « بلية العقل » التي جاء ذكرها آنفاً في هذه الدراسة – المترجم) يقول لينين : « ثمة نمط للحياة الروسية اسمه ابلوموف . كان يرقد باستمرار فوق سريره ويضع الخطط ومنذ ذلك العين مر وقت طويل ، وحدثت في روسيا ثلاثة ثورات ، ومع ذلك يقى أمثال ابلوموف ، ذلك انه لم يكن اقطاعياً وحسب بل فلاحاً أيضاً ، وليس فلاحاً وحسب بل مثقفاً أيضاً وليس مثقفاً وحسب بل عاملاً وشيوعاً . يكفي أن ننظر إلى أنفسنا كيف نعقد الاجتماعات وكيف نعمل في المaban كي نقول أن ابلوموف القديم ما زال حياً وإن علينا غسله طويلاً وتنقيمه وتوبيقه وضرره كي نجني فائدة ما » .

ان ابلوموفية ليست ظاهرة روسية فقط وهي موجودة باشكال مختلفة في التطور التاريخي للعديد من الأمم والشعوب ومثال ذلك في أوساط مالكي الأسماء الفرنسيين التي عبّر عنها موباسان ببطله بير أمبون . ان كل كاذب نطلق عليه اسم خليستاكوف، وكل متزلف مولتشالين ، وكل انتهازي متذبذب طرطرف ، وكل غيور عظيل ، وكل كسول خامل ابلوموف الخ . لقد ظهرت هذه النماذج فوق تربة اجتماعية – تاريخية متنوعة ، ولكن الصفات الكامنة فيها هي صفات تطور المجتمع البشري عموماً . ان مجتمع الملكية الخاصة مثلاً قد ولد المتزلف كنمودج اجتماعي وأخلاقي – نفساني معين . وفي معرض وصفه لهذا النموذج يقوم لينين بربطه بالعلاقات الاجتماعية – المعيشية القائمة . هذا و يجب

البارز يقول تشيرنيشفتسكي بأن تأثير مثل هذا الانسان على الآخرين يحدث بسبب : «الصفات الإنسانية القوية التي تتجسد في سمات طباعه الصارمة .. ومثل هذه الشخصية تكتسب أهمية عامة وتتحول إلى مثال للانسان وذلك بفضل أصالتها التي تدل على غنى واتساع القوى الكامنة فيها . وبهذا المعنى تكون صفة الشخصية غير العادية أفضل تعبير عن الانسان والطبيعة الإنسانية بشكل عام . ان البطل ليس مسخاً بين الناس بلعكس ، اذ يتجلّ فيه بشكل أكثر وضوحاً وبروزاً ما هو موجود ، بهذه القدر أو ذاك ، في كل انسان وذلك لأن أضعف الجنائن لا يخلو من بعض الرجولة . ان الشخصية الشاعرية ليست تشوهاً بين الناس ذلك لأن الانسان ، مهما كان عادياً ، لا يخلو من بعض الشاعرية » . وهنا يمكن إضافة ما يلي : تعانى النماذج الأدبية من ظروف الحياة الرهيبة لزمانها كما يعاني البشر العاديون وهذا ما يتميّز الشيء « العام » فيهم و يجعلهم أكثر قرباً إلى غالبية اناس الماضي .

ولقد أشار بيلنتسكي إلى الأهمية المتعددة للنماذج ذات المضمون التعليمي الكبير . وكثيراً ما تكون القيمة الاسمية لهذه النماذج كدون كيشوت مثلاً ذات أهمية أخلاقية- نفسانية سلبية او ايجابية وذلك تبعاً لعلاقتها المحددة بالواقع وليس صحيحاً أن نفترض ما هو انساني عام بشكل ايجابي وخاصة في المجتمعات التي تسبق الاشتراكية . يقول انجلس : « في المجتمع الذي نعيش فيه الآن مجرّبين ، والقائم على تنافض الطبقات وسيطرتها تصبح امكانية اظهار المشاعر الإنسانية النقية تجاه الآخرين أمراً يثير الشفقة » . لقد عرفت الإنسانية خلال التاريخ العاداني الطويل للمجتمعات الكثير من الغثاثة ، والشكوك ، والسلبيات . ان النزعة البورجوازية الصغيرة مثلاً هي

خلال قرون طويلة من وجود الدولة الاقطاعية والرأسمالية ، كل هذه الامور تؤثر على التطور الروحي والأخلاقي لملايين الناس فتولد لديهم أوهاماً متنوعة ، ونفسية شريرة ، وأحساسات وتعلمات جامدة ، وكل ما أطلق عليه ماركس صفة «الإنسانية» في الإنسان . لقد أشار ماركس إلى أنه أثناء سيطرة مجتمع الملكية الخاصة «يطمح كل واحد أن امتلاك قوة جوهرية غريبة يسيطر بها على إنسان آخر كي يرضي بذلك منافعه الذاتية » الأمر الذي يؤدي إلى سقوط وانحطاط الإنسان . ولقد خلد الأدب العالمي على مئات الصفحات وفي العديد من الشخصيات الطابع الكريه لـ « لا إنسانية الإنسان » كظاهرة نموذجية لحياة المجتمع الاستثماري .

ولاشك أنها نفع فريسة الأوهام إذا لم نأخذ بعين الاعتبار حقيقة أن الكثير من الأمور الضارة والمعادية للجوهر الإنساني الحقيقي التي ولدتها حياة الطبقات المسيطرة المستثمرة قد نفذت إلى أفكار وأحساس الجماهير الشعبية وسمتها ، وبهذا الصدد يقول انجلس عن المانيا في نهاية القرن الثامن عشر: « كان الشعب يأسره فريسة الغنou ، والذل والروح التجارية الرخيصة » . وليس من قبل الصدفة أن قدم غوغول بالإضافة إلى « النفوس الميتة » للسادة الاقطاعيين والمأمورين شخصيات أخرى كالعم ميتيا والعم مينيا وبتروشكى . وتنشير هنا إلى أخلاق البيئة الريفية في ظروف الرأسمالية التي عبر عنها أميل زولا وبليزاك وتشيكوف وبوتين في أعمالهم الروائية . إن الظروف القاسية لحياة وكبح الجماهير الشعبية والتخلف الثقافي ، والجهل الذي استفاد منه المستثمرون والكنيسة لصالحهم الخاصة والتاثير السام لعلاقات الملكية الخاصة ، كل هذه الامور ساهمت في

الانتباه إلى عدم الوقوع في التفسير الاجتماعي البدائي والاعتقاد بأن مشاعر ومقاهيم الإنسان ذات طابع طبقي مغلق وليس لها أي تأثير على مجلمل التطور الإنساني العام . فالبشرية هي أولاً وأخرًا الإنسان ، وهناك بعض الصفات الكريهة ترافق الإنسان منذ مطلع تطور الحضارة البشرية ، ولقد خلند الأدب العالمي بعضها . إن البخل والطمع مثلًا كصفتين من صفات الشخصية الإنسانية قد تجلت في الآداب القديمة ثم انعكست فيما بعد في نماذج أدبية أخرى وكانت تكتسب في كل مرة شكلاً جديداً مثل : (شيلوك للكاتب شكسبير وهو راغف للكاتب مولير والفارس البغيل للشاعر بوشكين ، وبليوشكين للكاتب غوغول وغوسبك للكاتب بليزاك والخ .) . إن كل واحد من هذه النماذج يحمل بصمات زمانه وطبقته ، الشيء الذي يجب على الباحث الأدبي تحديده مع ذكر جوهر مجتمع الملكية الخاصة الذي ولد هذه البصمات التي خلدت فيما بعد .

إن الأدب الطبيعي في صراعه مع عيوب المجتمع القائم على الملكية الخاصة ، وتعريفه بهذه أو تلك من الطبقات السائدة والفتات الاجتماعية المسيطرة لم يأخذ بالحسبان من جرت وتمت تعريتهم فقط بل وكذلك كل من وقع أو يقع تحت التأثير الضار للأوساط التي تمت تعريتها ، وبهذا المعنى يصبح للتعرية والكشف عن العيوب أهمية أممية عامة .

يتالف المجتمع القائم على الملكية الخاصة عادة من مجموعة الجماهير الكادحة والطبقات المستثمرة . إن الملكية الخاصة لوسائل الانتاج ، واستثمار الإنسان للأنسان ، والمال صالح النفعية والأنانية المريعة للطبقات المسيطرة ، وسياسة اضطهاد الجماهير الكادحة ، والخداع الاجتماعي والروحي الذي سلكته هذه الطبقات

وهذا ما تشهد عليه مؤلفات بوشكين وهيرتسين، وكذلك رواية تولستوي «العرب والسلم» وغيرها من آثار الأدب الكلاسيكي.

في المراحل التاريخية التي كانت تلعب الطبقات المسيطرة فيها دوراً تقديمياً، استطاعت هذه الطبقات عن طريق ممثليها الطليعيين الذين انعكست في نشاطاتهم تطلعات الجماهير الشعبية تقديم نصيبيها الإيجابي في التطور الروحي والأخلاقي للإنسانية. ويشهد تاريخ الأدب على أنه مهما بلغت الصفات التي يفرزها عالم الاستثمار في الناس من قوة تستعر عملية الادراك التدريجي للجوهر الاجتماعي للانسان وحقه في العربية والسعادة وتنتقل من جيل إلى جيل كانعكاس لنضال واحتجاج الكادحين.

ويشير لينين إلى أن تطور الرأسمالية قد أدى إلى نهوض أحاسيس الفرد وأن «الرأسمالية فقط هي التي ولدت الظروف لجعل احتجاج هذا الفرد أمراً ممكناً». وقد انعكست هذه العملية بشكل فني في العديد من إيطال الأدب العالمي. ونلاحظ أن العملية المسماة بانهيار الشخصية تنكشف بشكل أكثر اتساعاً وعمقاً في الأدب الكلاسيكي. يقول غوركي عام ١٩٠٩: «يجب أن تتوقع أن يقوم في المستقبل القريب إنسان مقدم شريف بوضع الكتاب الآليم عن « انهيار الشخصية ». ليربينا في هذا الكتاب بوضوح العملية المستمرة للافقار الروحي عند الإنسان وتقلص «الآن». ومثل هذا الكتاب هو في الواقع مجلم تاريخ الأدب العالمي أو بالأحرى تاريخ علم البشرية. ففي هذا التاريخ نلمس بوضوح وصدق كيف تمت تدريجياً عملية انهيار عقل الإنسان في المجتمع البورجوازي القائم على النزعة الفردية وكيف حدث افقار روحه وقلبه، وكيف تحوّلت الاشواق والمطامح الكبرى إلى أفكار وأحاسيس

خلق الشر ، والنقصان ، والغرافات في أوساط البيئة الشعبية .

ان المنطلق التاريخي لمسألة الطابع القومي والطابع الشعبي لا يجوز أن يتراجع أمام المفاهيم الخاطئة حول الوطنية وأسلوب المواجهة الاجتماعية البدائي . ان الشعور الوطني لم يمنع انجلس من التحدث عن الاسلوب الألماني للتفكير البورجوازي الصغير الذي سيطرت بعض جوانبه حتى على غوته العظيم . وكان انجلس يعرف المصدر الاجتماعي - التارخي لهذه الطريقة من التفكير ، كما كان واثقاً من مجيء الزمن الذي ستمحي فيه هذه السمات من الطابع الألماني .

ان البيئة الشعبية الكادحة هي التي حملت معها « انسانية الانسان » على حد قول ماركس ، فالعمل هو الذي جعل الانسان انساناً وفصله عن عالم الحيوان . وقد ظل العمل فيما بعد مصدر انسانية الانسان . ان المقاييس الأخلاقية للجماهير الكادحة قد تبلورت في خضم الصراع ضد القلم الاجتماعي وهذه المقاييس هي التي تشكل أساس المثل الأخلاقية ذات الطابع الانساني العام . ان أفضل صفات الانسان في كل أمة قد تكونت قبل كل شيء في البيئة الشعبية . واستناداً إلى التاريخ الروسي وشخصيات الأدب الروسي كتب بيلينسكي أكثر من مرة عن حصافة وحكمة الجماهير الشعبية في روسيا والقوى العظيمة للشعب الروسي . وقد قدم الأدب الروسي العديد من النماذج التي نطق عليها أبطال الأدب الشعبي . لقد ظهرت النزعة الإنسانية رغم الظروف غير المؤاتية في البيئة الشعبية بدرجة أكبر بكثير منها في أوساط الطبقات المسيطرة ، وحتى في هذه الأوساط فإنها لم تظهر إلا في الحالة التي يقترب فيها بعض ممثلي هذه الأوساط من البيئة الشعبية.

العالم الذاتي الصغير لكل انسان . ان الأدب كفن قائم بذاته يعبر عن عملية التطور العيادي وتطور الشخصية الإنسانية ، ويوفر لنا الامكانية التي لا يمكن للعلم أن يتبعها أمامنا من أجل متابعة هذا الصراع في سبيل الانسان ضمن اشكال وظواهر ملموسة . وهذا نود التذكير بالمنجزات العقليمة التي حققها تولستوي ودوسوتويفسكي في هذا المجال والتي هزت العالم بعمقها وصدقها .

ولهذا السبب ليس صحيحاً أن نبحث عن الجوهر الانساني والايجابي في الأبطال الايجابيين فقط . ان كتاب الماضي الكلاسيكين لم يقدموا لنا الكثير من أمثال هؤلاء ، ليس بسبب قلة عددهم في الحياة وحسب بل وبسبب أن أغلبية هؤلاء الكتاب ، كما أشار اي ذلك غوركي بحق ، لم يبعثوا عن أبطالهم في الأماكن التي يحبون البعث عنهم فيها . ومع ذلك فقد استطاع الأدب الكلاسيكي اظهار « العام » الايجابي حتى في النماذج التي حملت في داخلها التناقضات ومكامن الضعف، وبهذا المعنى لم يصب كتاب الماضي البارزون في غالب الاحياء بالعادة اللعنة للبورجوازية الصغيرة التي تحدث عنها بحق مكسيم غوركي ، وهي البحث قبل كل شيء عن الصفات السلبية في الانسان . كلا ! لقد أكد هؤلاء الكتاب بكل رعاية على ماهو انساني حقيقي في الانسان وهذا ما يجب أخذة بعين الاعتبار وكشفه وتوضيحه في دراساتنا الأدبية ، فهذا المنطق هو ما يربط حاضرنا بأفضل صفحات الماضي .

وهنا لا بد من طرح السؤال التالي : ترى ألا يعيينا مفهوم « الانساني العام » الى الآراء البيرجوازية الليبرالية حول « الانساني العام » في الفن والأدب ؟ او في أحسن الاحوال الى المبدأ الانترنوبولوجي في الفلسفة وعلم الأخلاق الذي ينطلق من رؤية جوهر

صغرى وتأفهه . فقد الانسان ماهية واستقلالية طباعه وأصبح مضمون شخصيته ونشاطه أكثر خواء وانانية وانكماشا . وما يلفت النظر أن النهايات السعيدة أو العيادية مواضيع الأدب الواقعى تكون كقاعدة مسبقة من نصيب المالك والسفاكين أمثال بعض ابطال بلزاك وزولا ودرایزر ؟ او اناس ضيقى الأفق أمثال ابن الاخت آرديف في رواية « سيرة عادية » لفونتشاروف وغيره . ان المطلقات الناجحة والسليمة للمنازعات العيادية كانت مرتبطة دوماً بالمفهوم البورجوازي الصغير عن السعادة الذي يعني اجراء مساومة مع الحياة والتخلص عن المثل العليا وفقدان العدالة الإنسانية وهذا ما أظهر حقيقته الكاتب تشيكوف . هذا ولا يجوز التصور أن هاتين العميلتين تسيران بشكل متوازي وان خط كل واحدة منها لا يلتقي مع الآخر . ففي وهلة تاريخية ما لا يخلو المجتمع البشري او امة من الأمم او طبقة من الطبقات من وجود اناس تتعايش في شخصياتهم منطلقات متناقضه او متصارعة فيما بينها تكون ثمرة الممارسة العيادية في المجتمع القائم على الملكية الخاصة والتصاصمات او الصراع بين الرجعية والتقدم في كل مناحي الحياة . ويتجلى هذا الامر بكل روعته في ملحمة غوركي الرومانسية « الانسان » . ان الأدب العالمي هو عبارة عن معرض لا حدود له لنموذج لا يمكن الحكم عليها بدون قيد او شرط . على أنها سلبية او ايجابية . ان مضمونها الانساني متناقض كما هو الحال لدى الكثير من البشر في الواقع ، وهو يشمل (بمقاييس مختلفة طبعاً) ما يسمى بالنزعة الانسانية وبنفس الوقت ماهو غريب عنها ومعاد لها . ثمة صراع يومي ، دؤوب يجري في الحياة العقلية من أجل الانسان ، وذلك في داخل وخارج الانسان ، الامر الذي يصل في بعض الاحياء الى مستوى تاريجي عالي او يبقى منطوياً وبعيداً عن الانظار داخل

ومن كل السفالة والسخرية في الحياة التي
فضحها غوغول بلا هواة .

يؤثر علينا نتاج الفن الكلاسيكي باللغزى الانسانى العام لمضمونه الذى يتجلى فى شكل اجتماعى - تاريجى . وهذا الشكل الاجتماعى « يصوره » لنا التاريخ (بالمعنى الهيغلى) . أما ما هو انسانى عام فى الشخصيات الفنية القديمة فانه يعيش وما يزال يهزم انساناً المعاصر ، وهنا بالضبط حاول ماركس حل اللغز وتفسير كون الفن والشعر اليونانى . ما يزال يوفر لنا متعة فنية حتى يومنا هذا فكتب قائلاً : « ليست الصعوبة هي فى معرفة أن الفن والأدب الملجمي اليونانى مرتبطان بشكال معروفة للتطور الاجتماعى ان الصعوبة هي فى معرفة أنهما ما يزالان يوفران لنا متعة فنية ويعتفقان ، بشكل ما ، باهمية المقاييس والتنموذج الذى لا يترافق اليه » . ومن خلال تامله لهذه القضية يتبع ماركس قائلاً : « لا يمكن للرجل أن يعود طفلاً من جديد أو أن يتصرف كالأطفال . ولكن إلا تروق له براءة الطفل ؟ أو ليس مجبراً على التطلع إلى استرجاع جوهره العقيقى الأعلى درجة ؟ وهل تخلد الصفات الذاتية لطبيعة الأطفال في أي عصر كان الا في حققتها غير المتکلفة ؟ ولم لا تكون طفولة المجتمع البشري بالنسبة لنا في مرحلة تطورها نحو الأروع ذات فتنة خالدة كطهور لن يتكرر أبداً ؟ » . إن ماركس في طريقة التفكير هذه لم يخش الوقوع في أخطاء بدائية .

- ٣ -

يتجلى الطابع الانسانى العام كجوهر للنموذجية في آية مدرسة من مدارس الأدب العالمى التي تتطلع إلى التصوير الصادق

الانسان ، كانسان مطلق « لا ينتهي إلى آية طبقة ، ولهذا لا يكون موجوداً في الواقع بل في الضباب السماوي للتخيالات الفلسفية كما كتب ماركس وإنجلس ؟ » . الواقع أنه لا توجد أسس مثل هذه المخاوف . لقد كتب انجلس عن فيورباخ وفهمه للانسان ما يلي : « من حيث الشكل فهو واقعى إذ أن نقطة انطلاقه هي الانسان . أما العالم الذى يعيش فيه هذا الانسان فلا يشير إليه بكلمة ولهذا فإن انسانه يبقى انساناً تجريدياً » . أما الماركسي فعلى عكس ذلك . انه يشير دوماً إلى العالم الذي يعيش فيه الانسان وأى الصراع الطبقي في المجتمعات البشرية القديمة والعالية وأى دور هذا الصراع في التاريخ . ان الفهم اللاتبقي لشخصية الانسان وتقدم المجتمع الانسانى غريب عن الماركسيّة ، كما هو غريب أيضاً الرابط الاجتماعى البدائى بين جوهر الانسان وجوهر القوة الاجتماعية التي يمثلها .

لو أن جوهر النموذج الأدبي يتعلق فقط بالطابع الطبقي لاصبح الاثر الفنى في أحسن الاحوال ذي أهمية اطلاعية تاريخية فقط . وأى اهتمام كانت تشيره في نفوسنا مسرحية «يفغيني اوينيفين» لو لم يهزا المصير المأسوى والطابع الانسانى لتاتيانا لاريينا التي ترعرعت في بيئه نبيلة غربية عننا ؟ وماهو وجه الطرافة في شخصية ابلوموف الاقطاعي الغامض لولم تقدم لنا رواية غونتشاروف درساً عاماً عن درجة التجوف والتجمد التي يمكن أن يصل إليها الانسان وكيف يموت خلقياً وروحياً قبل موته الفيزيولوجي ؟ كانت رواية «نفوس ميتة» ثمرة مجتمع القناة والاقطاع ، ولكن من يستطيع التأكيد على أن عنصر الموت في هذه الرواية لم يعد يشمل أحياً آخرين ؟ ان «النفوس الميتة» ما تزال حتى يومنا هذا تحذر الانسان من الاملاق الغلقي والروحي

« مثالي » أي يعني الرأسمالية العادلة ، الوسط ، النموذجية » . هنا تطرح النموذجية على أنها مثالية وبالعكس . ان ديكورية النموذجية والمثالية أمر يمتاز به الفن الواقعى وفي الكثير من النماذج الأدبية تبدو - وليس باشكال سلبية دائمًا - الملحظة المثالية والتي لا تحول الشخصية الى معيار ، اللهم اذا لم يتم ذوبان هذه الشخصية في محلول المبادئ كما يقول انجلس . ترى الا يوجد في نموذجي روميو وجولييت تطابق تمام بين الشخصية الفنية وفكرة العب ؟ الا تعبّر شخصية بازاروف عن نفسية الرفض ؟ وايلوموف ليس تجسيداً لفكرة الغمول والتبلد؟ليس نموذج بليوشكين تعبيراً عن فكرة البخل ؟ ومع ذلك فان هذا لم يقلل من شأن أهمية الادراك الواقعى للشخصيات المذكورة . ومن جهة أخرى الا يمكن وصف بعض شخصيات الكلاسيكية مثل طرطوف بطل موليير او الرومانسية مثل تشيد - هارولد بطل بايرون بأنها نموذجية ؟

صحيح جداً أن فن وشعر العالم القديم يمتاز بالثالية وهذا ما أشار اليه ليسيين وهيقل وبيلنسكي كما لاحظ انجلس أيضاً أن طريقة الوصف عن الكتاب القديامي تختلف عنها في فتنا المعاصر . وهو لم يقصد بذلك شكسبير فقط بل « زماننا الحالي » بشكل عام . وبالكاف نستطيع تطبيق مفهوم المثالية كطريقة للتعليم الفني على النماذج الأدبية التي يقدمها الأدب الأوروبي منذ عصر النهضة، خاصة وأن قضايا جمالية أخرى مرتبطة بهذا المفهوم مثل (قضية الغلق المثالي ، الرفع) و « المنعطف » في الفن ، وازدياد تعسن أو سوء التاريخ في الآثار الأدبية ، قضية الطرح الفني الخ .) ويقيينا زاداً أننا نستطيع التمييز مثلاً بين النموذجية الواقعية والثالية والمسألة على كل حال ليست في المصطلحات ،

للواقع ، ففي كل واحدة منها ، الكلاسيكية كانت أم الرومانسية الخ . يكون النموذج الأدبي عبارة عن وحدة العام والخاص ، ولكن أشكال ظهور هذه الوحدة أي ظهور النموذجية أو بكلمات أخرى مبادئ تعميمات الحياة والعالم الداخلي للإنسان فإنها تختلف من مدرسة لأخرى .

يؤكد الباحث السوفيaticي دينبروف في كتابه « قضايا الواقعية » ان : « النماذجة كطريقة للتعليم الفني أمر يخص الواقعية فقط ، وان ما عرف عن بقية الاتجاهات الأدبية هي احتمالات متنوعة لطريقة التعليم بطرق مثالي » ويقصد بكلماته الأخيرة « تنمية الشخصية من كل ما يناقض فكرها واضافة كل ما يلزم للانسجام التام مع هذا الفكر » . ان فن العالم القديم وما تلاه كالكلاسيكية والرومانسية تجسد في شخصياتها الفنية مجموعة المثل . أما الواقعية فإنها تخلق النماذج . وهذه الطريقة من التفكير التي تقسم الشعر الى واقعى ومثالي تعود الى بيلنسكي في مقالته الشهيرة « حول الرواية الروسية وروايات غوغول » .

لاشك بأن للklassisicية والرومانسية طرقها الخاصة المميزة عن الواقعية في التعميمات الحياتية الفنية . ولكن لا بد من الاشارة الى نسبة هذه الفوارق وتذكر العملية الحية والخصبة لتاريخ الأدب وطبيعة التعميمات الفنية بشكل عام . وكان ليينين يرى أن الفكرة الهيكلية حول الانتقال وتحول المثالى الى واقعى ضرورية جداً بالنسبة للتاريخ . وجواباً على السؤال المطروح « هل توجد قوانين تاريخية تتعلق بالثورة ولا تعرف الاستثناء؟» يقول ليينين : « ان مثل هذه القوانين غير موجودة . والمقصود بهذه القوانين الشيء النموذجي فقط . الأمر الذي سماه ماركس

مع عناصر أخرى ، و تعالجها بشكل منعزل ، ومنفصل ونقى وبعيد عن أي تعقيد ما . « جان راسين مثلاً يصور الأشواق الإنسانية في « جوهرها الغالد » دون الاهتمام كثيراً بالشروط الملحوظة للزمان والمكان وبهذا الشكل يقدم لنا النموذج كشيء إنساني عام . إن الفريدي الخاص يعبر في الكلاسيكية بشكل مباشر عما هو عام وذلك خارج الأشكال التاريخية والاجتماعية والحياتية الملحوظة .

إن الفنانين مع معرفتهم للإنسان لا يأخذون بالحسبان الناس وتطورهم التاريخي وبعض الأفراد المعينين . إن الطبيعة الحسية الملحوظة للشخصية هي بالطبع التي أدت إلى تجسيد العام في الخاص ، ولكن الكاتب يقلل قدر الامكان من بروز الفردية في هذا التجسيد ويقصر الشخصية على الجوهر التجريدي للأشواق والأفكار المطروحة .

إن الواقع في الكلاسيكية هو الواقع الذي لا يأخذ أي مظهر فردي ملموس ما . ويشير الباحث الفرنسي المختص بشؤون الكلاسيكية كرانتس إلى أن الكلاسيكية « التي كانت مجبرة على تجسيد نماذج عامة في أفراد معينين حملتهم أقل ما يمكن من الفردية . لقد حررتهم من كل ما هو حسي ملموس يعانق النفوس في الواقع وحضرت الشخصية ضمن إطار جوهرى نقى » *

إن المنهج الفني للكلاسيكية قد ولد الطابع التجريدي للنماذج التي أبدعواها . وإن النزوع نحو المطلق هو بالضبط الأمر الذي دفع كبار فناني الكلاسيكية إلى ابداع شخصيات ذات أهمية هائلة في مجال النموذجية . إن أبطال مولير مثل طرطوق ودون جوان وغارغابون وكذلك بطلة راسين المسمة فيدين

ومن الخطأ أن نستعمل مفهوم النموذج الواقعى في مجال الحديث عن نماذج قيمتها لـ « الكلاسيكية أو الرومانسية . لكن قانون « النمذجة » والقدرة على التعميم النموذجي لظواهر الحياة أمر تقسم به مختلف التيارات الأدبية . وقد أشار بيلينسكي إلى هذا الأمر في كتاباته أكثر من مرة وكتب قائلاً : « إن تجعل الواقع مثالياً يعني في تحصيل العاصل أن تعبر عن العام اللانهائي دون أن تنقل من الواقع أية ظواهر عقوبة بل أن تخلق شخصيات نموذجية مرتبطة بـ « نموذجيتها » مع الفكرة العامة المحسدة فيها . إن اللوحة التي تصور إنساناً ما لا يمكن أن تكون عملاً فنياً إذا كانت تعبّر عن فكرة ذاتية وليس عامة حيث يمكن لها أن تصبح نموذجية . إن الوجه الذي يعكس لنا صورة البغيل هو مثال ما ، كما هو الحال بالنسبة للتعميم النموذجي عن الفكرة العامة حول البخل والتي تتضمن امكانية كل ظواهرها العقوبة . وحالما تتحول إلى شخصية نموذجية فإننا لا نرى فيها صورة بغييل ما بل صورة كل بغييل ولو كانت تقاطيع وجهه مختلفة جداً » . ويقول بيلينسكي في مكان آخر : « إن أحدى العلامات المميزة للأصالحة الابداعية أو بشكل أفضل للأبداع نفسه هي النزعنة النموذجية التي نطلق عليها - إذا صح التعبير - بصمة المؤلف . أن كل وجه يقدمه الكتاب المهووبون حقاً هو نموذج ، وكل نموذج بالنسبة للقارئ هو عبارة عن مجهول معروف » . وعلى كل حال فإن النموذجية تظهر في الواقعية بشكلها الخاص .

إن النماذج التي صنعتها الكلاسيكية عبارة عن تجسيد للعام التجريدي فقط . والكلاسيكية شبيهة بالأسلوب التحليلي للأفلام الدرامية . وهي تسترجع عناصر الكائن البشري مأخذة على حدة وترقي بها إلى مستوى العام دون أن تخضعها للتركيب

ان التصوير الرومانسي لنفسية الانسان يمتاز في الغالب بخاصية هامة . ومهما ظهرت الطياع بشكل حاد في أعمال بلزاك (مثل فوتيين أوغوسك) فإنه مثل شكسبير ، لا يخرج في تصوير هذه الطياع عن نطاق الممكن الانساني والطبيعي ، محظوظاً بكل صرامة بالمياد الواقع حول صدق التفاصيل اثناء تصوير العالم الداخلي للانسان . ان الكثير من الرومانسيين يغرسون عن نطاق الطبيعي ويقطعون على ابطالهم اشواقاً غير عادية او قدرة رائعة في النفوذ ضمن مشاعر خارقة وعالم لا يدرك كنهها . وهذا لا يتعلق برومانسيين من أمثال جوكوفسكي فقط، والذي كان يقفز فوق حدود الشرطية ، ويقع فريسة الغرافة ، او باثار من يقلدون الرومانسية ويخلقون يتکلف مصطنع اوضاعاً ومنازعات شاذة في حدتها . ومن الشخصيات الرومانسية النموذجية آربينن الذي لا يكل من تعقب زوجته في « حفلة تذكرية » للكاتب ليهمنتف ، وكذلك مارات ودانتون وروبسيير في رواية « عام ١٨٩٣ » لفيكتور هيوجو الذي يصور انصاف آلهة أكثر من مجرد انسان لهم من قوة النفس والطباع ما يجعلهم في مصاف البارزين .

ولابد من القول مرة أخرى انه منذ بداية تاريخ البشرية كانت شخصية الانسان تحمل مضموناً اجتماعياً - تاريخياً محدداً هو في نفس الوقت شكل للتطور الانساني العام الذي يجب أن تذكره . ان كل انسان هو في نفس الوقت التجسيد الفردي الذاتي للعام في شكله الاجتماعي - التاريخي الخاص . ولم يعكس كتاب الكلاسيكية ولا الرومانسية في فنون هذه اللحظة الوسيطة في كينونة الانسان كشخصية اجتماعية وتاريخية . وبالرغم من تصوير العام (في الكلاسيكية) والفردية (في

ومثالهم يدخلون المعرض العالمي للنماذج الفنية ولا يتختلفون أبداً عن ابداعات العبرية الازنية للبشرية . ان النزوع نحو العام تأسس للنمذجة الفنية قد اتقنتها الواقعية ولكن بدون تلك التجريدية العقلانية التي اتسمت بها الكلاسيكية او طريقة الوصف الرومانسية . لقد كانت بلزاك العهج الكافحة لكي يرى في ابداعه وفي روايات والتر سكوت شيئاً من تلامح « فن الأفكار » (الكلاسيكية) مع « فن الشخصيات » (الرومانسية) .

ان عملية ظهور العام نفسها في فرد معين لم تخضع للklassisiche ، فالطباع التي تعرضها عبارة عن حقائق جاهزة لا تتبدل ولا تتطور، وجل مافي الأمر أنها تظهر في حالات متباعدة كشيء ثابت ومفروض . ان فن الكلاسيكية يقسم بالتجسيد الاحصائي للحياة ، بينما الحياة عبارة عن حركة وعملية تاريخية، ولما أصبح هذا الأمر مفهوماً تحول الى سبب من الأسباب التي أدت بالمنهج الفني للklassisiche ان يفقد تأثيره ويفسح المجال أمام الرومانسية .

تقدّم الكلاسيكية الشيء العام ، أما خصومها أي الرومانسيون فانهم على العكس من ذلك اذ أنهم يقدرون ما هو فردي مميز في الانسان ويمزجون بين العام والامر الروتينية اليومية . ان تجسيد ما هو فردي خاص بالانسان وبشكل خاص جو الاشواق يضفي على النماذج الرومانسية حيوية ملموسة لا نراها في النماذج التجريدية للklassisiche . ومع ذلك لا تخلو الرومانسية من عنصر الابهام والتخيّلات . لقد أليس الرومانسيون ابطالهم رداء تاريخياً بالرغم من أن عقول ونفسيات هؤلاء الأبطال ظلت خارج التاريخ ، وهذا ما يقرب الرومانسية من الكلاسيكية .

النمذج الواقعية هي عبارة عن وحدة العام والخاص في شكل تاريجي محدد .

يقول انجلس : « تتلخص كل حقيقة تستوفي المعرفة في أننا نرقي بالفردية في أفكارنا إلى مستوى الخاصية ، ونحول هذه وبالتالي إلى العمومية » . وهذا يتعلق باشكال من المعرفة مثل المعرفة الفنية التي تتم بواسطة وسائل الفن الواقعي الذي يصور الحياة في أشكال الحياة الواقعية نفسها . ويجب على الباحث معالجة النموذج الأدبي في الآخر الواقعي كظاهرة فردية (مستقلة) لشكل اجتماعي - تاريجي محدد (خاص) لما هو إنساني (عام) ■

الرومانسية) ظلت في ذات الإنسان عناصر الحقيقة الواقعية التي تم بواسطتها صنع نماذج أدبية في درجات متساوية ، ولو أنها اتصفت لأسباب عديدة ، بالإيمان ، ولم تجسد في ذاتها الإنسان المتكامل بمضمونه التاريجي المحدد . ولقد تصدت الواقعية لحل هذه المهمة .

إن النصوص الذي ترسم به المناقشات حول قضية النموذجية يتلخص في أن حل المشكلة يجري « بصورة عامة » دون الأخذ بالحسبان شرطًا هاماً وهو أن القانون العام للنموذجية في الفن قد جرى تطبيقه باشكال مختلفة في الاتجاهات الأدبية المتنوعة . والنماذجية في الواقعية لها شكلها الخاص أيضاً . إن

• • •

قصة من اليابان :

الجلباجل السبعة

للكاتب الياباني :
سيكونيشيما

في العاديه عشره والنصف
من مساء احدى ليالي ايلول كان
البدر فيها مكتملا ، عادت
« كوييمي » ورفيقتها « كاناكو »
إلى غرفتهما في نزل « أكاليل
الظرف » بعد أن انصرف جميع
المدعوهين من العفل الذي كانتا
تقومان فيه بدور المضيفات
وذلك لتبديل ثيابهما . وقد
أرادتا الاستجمام قبل خروجهما
لكن الوقت لم يسعفهم .

كانت « كوييمي » في الثانية والأربعين من العمر ، ممثلة البنية ، صغيره
القد لا يزيد طولهما عن المتر والستين . وقد ارتدت جلبابها (١) القطني الأبيض
الموشى برسوم أوراق شجر سوداء . في حين كانت زميلتها « كاناكو » وهي في الثانية
والعشرين راقصة ماهرة ؛ لكنه لم يتسن لها الحصول على دور لائق في احتفالات
الرقص الدينية السنوية التي تقدمها فتيات « الجيشا » (٢) في فصل الربيع
والخريف . كما أنها لم تهتم بعد إلى رجل يحميها .

وبعد أن ارتدت « كاناكو » جلبابها العريفي الأبيض الموشى بخطوط لولبية
زرقاء قالت لرفيقتها .

- ترى ما شكل رسوم جلباب « مازاكو » الذي تلبسه هذا المساء ؟؟
- أعتقد أنه سيكون موشى برسوم النفل (٣) دون شك لأنها تريد ولدا !!
- وهل يعني هذا أنها وصلت إلى نهاية الطريق ؟؟

(١) العلباب جبة تلبسها فتيات « الجيشا » في اليابان .

(٢) « الجيشا » راقصه أو راقصات ومغنيات يابانيات يجري اختيارهن من بين أجمل الفتيات ،
وخلالها هو شائع عنهن في الغرب فأنهن نادرًا ما يلعنن إلى ممارسة البناء .

(٣) النفل هو زهر نبات الفصه المعروف في بلادنا .

- هنا تكمن المعضلة . فهي تود الحصول على ولد رغم أنها لا تزال عذراء .
انها مولعة بالأطفال !!

وكان الاعتقاد السائد عند فتيات «الجيشا» حسب الغرافة : أن كل من ترتدى جلباباً صيفياً موشى برسوم ريفية وخاصة برسوم النفل ستتصبح حاملاً عما قريب ! وعندما استعدت الفتاتان للمسير انتاب «كوييامي» جوع مفاجئ ، الأمر الذي يحدث لها كلما رقصت في الاحتفالات الدينية ، اذ كان الجوع يقع عليها ثقيراً كصاعقة تهبط من السماء !

لم يكن الطوى ليستبد بها حين العمل في الحفلات مهما كانت السهرة طويلة ومضنية ، لكنه كان يفاجئها اما قبل القيام بدورها او بعده . وهي مع هذا لا تتخذ الاحتياطات لمقاومة الجوع شأن الآخريات اللواتي يتناولن وهن عند العلاق في فترة الانتظار ما يكفيهن غائلاً الجوع . غير أنها كانت تقع فريسة الطوى الشديد بعد ساعة من الزمن فيسيل لعابها كينبوع حار في فمها !!

كانت الفتاتان تدفعان شهرياً لمنزل «أكاليل الظرف» أجور الطعام والرعاية وبالرغم من ذلك فقد خفت طلبات «كوييامي» من الوجبات بعد أن استبدت بها عادة الجوع تلك قبل العرض وبعده .

ولا تذكر «كوييامي» متى بدأت تلك المهنة السيئة أو متى زارت فيها المطبخ للمرة الأولى لتتوجه إلى أصحاب المنزل المحفلين قائلة : «أليس لديكم شيء يؤكل؟!» بل جل ما تعلمه أنها توصلت أخيراً لتناول غدائها من مطبخ المنزل الذي تقام فيه حفلة النهار ، وتناول عشاءها من مطبخ المنزل الذي يحتفل ليلا !!

• • •

كان شارع «جيوزا» خالياً من المارة عندما اتجهت الفتاتان إلى منزل «يونيه» في مدينة «شيمباشي» . فأشارت «كاناكو» إلى السماء وقالت :
- سيعالفنا العظ هذا المساء . أليس كذلك ؟ اننا نرى الرجل في القمر !
لم ترد «كوييامي» اذ كانت تفكر بمعدها الخاوية ، ولا مرت نفسها لعدم

تناولها عشاءها في مطبخ منزل « فيميانيا » قبل أن تغادره . واستدركت أمرها أخيراً فقررت أن تأخذ عشاءها في مطبخ منزل « يونيه » أي في نفس المكان الذي تناولت فيه غدائها .

ومن حسن الطالع أن ابنة صاحب ذلك المنزل الآنسة « مازاكو » كانت تنتظر قدومهما في مدخل منزلاً ، وقد ارتدت كما توقعتا جلباباً موشى برسوم النفل ذات الورود الثلاث المستديرة فاستقبلتهما قائلة :

- لم أكن لأترقب وصولكما بهذه السرعة .. لسنا على عجلة من أمرنا ..
هيا ادخلا وكلا شيئاً ما قبل مسيرنا .

عندما سمعت « كوييمي » تلك الدعوة زال قلقها ، فاجتازت مسرعة ، عتبة مطبخ « يونيه » الذي كان يمور بالأطباق المتنوعة المتبقية من احتفال النهار .

وفيما كانت « كوييمي » تتناول عشاءها ، اقتاتدت « مازاكو » زميلتها « كاناكو » إلى غرفتها إذ كانت على وفاق معها أكثر من جميع اللواتي يزرن منزل أبيها لأسباب منها : أنهما في سن واحدة . وانهما كانتا زميلتين في مدرسة ابتدائية واحدة . كما كان جمالها متعادلاً ، ولكن الأهم من ذلك كلّه أن « كاناكو » كانت تروقها بما فيه الكفاية !

كانت « كاناكو » تبدو لعارفيها رazine ، هادئة جداً حتى ليغالها من يراها بازول وهلة أنها تسقط من نفحة واحدة . والحقيقة أنها كانت واسعة الخبرة طلبة الحديث ، كلمة منها تجلب السرور لرفيقتها « مازاكو » في حين كانت هذه صبيانية في سلوكها خاصة في قضايا العب ، حتى أن أنها لم توبخها عندما أوصت على جلباب موشى برسوم النفل خشية أن تؤذى مشاعرها .

كانت « مازاكو » طالبة في معهد الفنون بجامعة « وازيدا » وكانت معجبة بالمثل السينمائي (س) وانقلب اعجابها إلى هيام بعد زيارته منزل أبيها . فملأت غرفتها برسومه . وفي يوم زيارته بالذات رسمت صورته على إناء للزينة ثم ملأته بالورود والأزهار وزينت مكتبتها به !!
وقالت « كاناكو » لرفيقتها بوجوم :

- لقد وزعوا لائحة الأدوار لهذا اليوم كما رأيت
فأجابت « مازاكو » دون أن تعني ما تقول :

- صحيح !!
وعادت « كاناكو » لتضيف قائلة :

- لم يكن لي سوى دور بسيط . الواقع أنني لن أحظى بأفضل منه أبداً،
وهذا ما يشبط عزيمتي . اني فتاة ضائعة يمر عمري تباعاً ولا أزال في عداد
فتیات الكورس .

- اني متأكدة من أنك ستحصلين على دور رئيسي في العام القادم !
- بل سأشinx وأصبح مثل « كوييمي » قبل أن أمنع الدور اللائق بي !!
- لا تفوهي بالحقائق . فأمامك عشرون عاماً لبلوغ تلك المرحلة !

كان من البديهي ألا تتعرض الفتاتان في حديثهما للصلة التي ستقيمانها في
ذلك المساء فكل منهما تعلم دون توجيه الأسئلة ما يدور في خلد الأخرى .

ان « مازاكو » تنشد حب (س) و« كاناكو » تهفو للعثور على زوج . والاثنتان
متفقتان على أن « كوييمي » تسعى وراء المال . لذلك فان ابتهالاتهن واضحة
ومعقولة . فاذا لم تتحقق أمنياتهن فالقمر هو المذنب لا هنَّ ! لقد كانت آمالهن
مرسومة على وجوههن لأنها آمال بشرية حقة ولا يشك من يقابلهن وهن يخطرن في
ضوء القمر ، أن القمر يعلم صدق طويتهن ويستجيب لآمنياتهن دون تردد !!

وقالت « مازاكو » بعد صمت :

- هنالك من ترافقنا هذا المساء !

- أحقاً ذلك . ومن تراها تكون ؟؟

- خدمتنا الجديدة « مينا » وقد جاءت من الريف قبل شهر . وعبثاً رجوت
امي أن تبقيها عندها . ان أمي تقلق ، على حد قولها ، اذا لم يصطحبني أحد !
- وكيف تكون هذه الفتاة ؟

في هذه اللحظة بالذات بدت الخادم « مينا » منتصبة وراء الفتاتين وهي تفتح
أبواب الردهة . فقالت لها « مازاكو » برعونة :

- أعتقد أنهم علموك أن تفتحي أبواب الردهة والصالات وأنت جاثية فرديت « مينا » بسذاجة :
- نعم يا آنسستي !!

استاءت « مازاكو » من صوت « مينا » العاجف . أما « كاناكو » فجبرت ضحكتها عندما رأت فستان الخادم المصنوع من بقايا الثياب العتيقة ، وشعرها الشعشوذ راعيها الطويلتين اللتين تنتهيان بمعصمين كانا أكثر خشونة من وجهها . والحق أن ملامع « مينا » كانت مثيرة بخديها الضخميين وعيونها الشبيهتين بشقيبن صغيرين وفمهما الذي إذا ما أطبقته نفرت منه سن أو اثنتان . وعلاوة على ذلك فقد كان من المعال أن يbedo على وجهها أي نوع من الانفعال ! وهمست « كاناكو » في أذن « مازاكو » :

— يالها من حارسة !!
عندئذ اتخدت « مازاكو » موقفاً جدياً وقالت لخدمتها :

— هل أنت متأكدة من أنك فهمت كل ما قلت له لك صباحاً • وخشية أن لا يكون الأمر كذلك أعود فاكيره الآن : عليك أن تلزمي الصمت بمجرد خروجنا الى الشارع فلا تفوهي بكلمة الا بعد اجتياز الجسور السبعة ، ان كلمة واحدة منك تفقدك كل ما ترجين من صلواتك ، كما أنه لا يقع لك أن تعودي القهقري • وأعتقد أن ليس في هذين الشرطين صعوبة كبرى • والمهم أن تتبعي الركب الذي تتقدمه «كوييمي» • وأردفت « مازاكو » :

- وسواء فهمت أم لم تفهمي ، فعليك أن ترافقينا وباستطاعتك أن تتممني
أمراً ما .. فهل فكرت في شيء؟

وردت « مينا » والابتسامة الباهة تعلو شفتيها :

نعم یا آنسٹی !!

وهنا ظهرت «**كويسي**» وقد ملأت بطنها وقالت :

- اني مستعدة الان .

فَسْأَلْتُهَا « مَا زَاكُو »

- وهل تركت اخترت الجسور ؟
- نبدأ بالجسر « ميوشي » فهو يقوم فوق شقي النهر ولذا فهو بمثابة جسررين
ألا تريان أني ذكية ؟؟
- وأخذت النسوة يشرعن عالياً وبشكل جاعي . كما لو كنَّ يتبارين في سرعة الكلام ، وخللن هكذا حتى بلغن باب المنزل الخارجي .
وعندما أدخلت « مازاكو » قدميها العاريتين في السوق (١) ، بانت أظافر رجلها مقلمة ومطلية الأمر الذي حمل « كوييامي » على القول :
- يا لهذه الكياسة !! أحمر الأظافر على « السوق » الأسود .. ان القمر لن يقوى على مقاومة هذا الاغراء !
- نعم .. أحمر الأظافر . سجلني هذا يا « كوييامي » !
- أني أعرف اسم هذا الطلاء . فهو من صنع « مانكان » أليس كذلك ?
وأنفجرت الفتاتان بالضحك .
- * * *

بدأت الرحلة بدخول النساء الأربع إلى شارع « شوا » وكانت « كوييامي » في المقدمة . أما الشارع فكان على أهبة الركود لا يلوح فيه سوى قليل من المارة . وظهرت في السماء غمامات متبايرة ثم لم تلبث أن اندمجت بالغيوم الكثينة المتجمعة في الأفق . وكان ضوء القمر ساطعاً لم تخفه ، بعد ، السحب المنتشرة حوله . وفي هدوء الليل كان صدى قرقعة « السوق » يتبعاً في الجو . وكانت « كوييامي » تتساءل في سرها : « ترى لماذا أشتاهي المال بهذا المقدار ؟ » غير أنه أخذ يخيل إليها في تلك الأثناء : أن كل ما تمناه حقاً هو أن تذوب في ضوء القمر المنبسط على الرصيف أمامها .

وكانت « مازاكو » و « كاناكو » تمشيان في الظل الذي تنشره « كوييامي » وراءها ، وخفقاً يديهما مشتبكتان . وكانت نسائم الليل الرطبة تتدغدغ أذرعهما مفتوحة الأكمام ثم تنزلق إلى الأعمق لتصل إلى صدريهما النديين . كما كانت صلواتهما تتعد باشتباك أصبعيهما أكثر من الاصطاح بالكلام .

(١) السوق : نوع من التباقيب اليابانية قليلة الارتفاع .

أخذت « مازاكو » تتمثل في سرها صوت (س) العذب وعينيه الضيقتين وقد خيل اليها أنها وهي ابنة صاحب أفسح مطعم في المدينة لا يمكن أن تعتبر مثل المتعبدات العاديات ؛ ومع ذلك فهي لا تدرى ما الذي يخامر خلدها فيوحى اليها أن أمنيتها لن تستجاب . وراحت تستعيد اللحظة التي كلتها فيها (س) كم كان صوته رقيقاً وابتسامه بريئاً ولطيفاً . وعندما كانت تعتر تلك الذكريات وتستشفها كانت تحس بتعرق يسري في جلدتها من الركبتين وحتى الفخذين . إنها متأكدة من وجود جسم (س) في مكان ما من العالم أكثر من صحة ذكرياتها الباهتة . والحقيقة أن الشك كان يؤثثها دون انقطاع !

أما « كاناكو » فكانت تعلم برجل غني متوسط العمر ، ومن الضرورة أن يكون سميها حتى تبدو عليه امارات الثروة ، ولا تتم سعادتها إلا عندما يغمرها رجل كهذا بحمايته الواسعة .

وأطبقت عينيها على تلك الأمنية ، ولكن التجربة كانت قاسية فان شكل ذلك الرجل كان يبتعد عن ذهنها بمجرد أن تفتح مقلتيها .

والتفتت الفتاتان معًا وكأنهما على اتفاق إلى « مينا » التي كانت تسير خلفهما متعرضة بكفاف جلبابها ؛ ويداها على خديها وعيتها مسمرتان في الفراغ ولا يبدو على وجهها أي انفعال . وبدا للفتاتين أن سير « مينا » خلفهما يفسد صلواتهم وتنميّاتهم !!

وظهرت أمام الفتاتين أضواء مصابيح كهربائية شبيهة ببرك الماء وذلك على امتداد الأبنية العديدة التي كانت تخفي عنهن ضوء القمر .

وبعد قليل بدا جسر « ميوشي » أول الجسور السبعة الواجب قطعها . كان الجسر مبنياً على شكل خط منكسر بسبب انقسام مياه النهر هناك إلى مجريين . ولجسر « ميوشي » حاجز خفيض ، وعلى زواياه الأربع قناديل قديمة العهد يضم كل منها مجموعة من المصابيح ولكنها في أكثرها منطفئة . وكان ضوء القمر يطفو على مياه النهر فيكسبها لمعاناً لجيئنا رائعاً !

وشبكـت الفتـاتـين أـيـديـهـنـ عندـ مـدخلـ الجـسـرـ استـعـدـادـاًـ لـالـصـلاـةـ كـمـ فعلـتـ « كـويـيـميـ » ثـمـ سـرـنـ مـشـرـقـاتـ النـفـوسـ رـغـمـ أنـ السـيرـ فـوقـ الجـسـرـ كانـ مـرـفـقاًـ بـنـوعـ

من العذر . وكان من المفروض حسب اجتهاد « كوييمي » أن يصلين أربع مرات شند اجتياز ذلك الجسر : مرة قبل اجتياز ذراعه الاولى وأخرى بعدها ، ومرة قبل اجتياز ذراعه الثانية وأخرى بعدها . ذلك لانه بمثابة جسرین منفصلین حسب منعلق « كوييمي » .

وعندما وصل ركب الفتيات الى الادارة المركزية كنَّ قد أنجزن فروض الصلوات الأربع . وقد تنفست « كاناكو » و « مازاكو » الصعداء لعبورهن ذلك الجسر دون وقوع حادث مؤسف .

وحدثت « مازاكو » نفسها واستنتجت أنها تفضل الموت على أن تفقد (س) وضحت تلك الفكرة في رأسها بعد قطع الجسر التوأم . أما « كاناكو » فكانت تعتقد أن العيادة لا تستحق التضحية اذا لم يكن هنالك رجل يحميها ويصونها .

ولمعت عينا « مازاكو » فجأة ونظرت الى الوراء فرأت « مينا » تمثي مطبقة العينين ، مشبكة اليدين بتقى وورع . فقالت في سرها : « لا يمكن أن تكون صلاة هذه الفتاة الساذجة مستجابة مثل صلاتها لأنها تتوجه بصلاتها الى الفراغ وقلبها ارنزي لا ينبض بأي شعور سام جامد وغبي دون شك ! »

واتجهت الفتيات نحو الجنوب بمحاذاة النهر فوصلن الى خطوط العاحلات الكهربائية وقد بانت آخر قاطرة . وهناك أحست « كاناكو » فجأة بألام غريبة تنهش أحشاءها . وخفت تلك المضايقات بتأثير محاولة نسيانها وكتبها مؤقتاً ؛ ثم عادت من جديد لتجر حها وتشوشها . وكان الجسر الثالث « تسيكيمجي » أمامهن ! .

عند مدخل ذلك الجسر الكالح الواقع في قلب المدينة رأت الفتيات صفصافة معروضة على ما يبدو وفق التقاليد الدينية . صفصافة وحيدة في أرض الشارع المرصوفة . وكانت أوراق تلك الشجرة تهتز بفعل نسيم النهر تبعاً للتقاليد أيضاً . وهكذا بدت لهن تلك الشجرة وكأنها وحدها حية في ذلك الليل المدلهم الذي ماتت فيه سائر الأشياء ! .

وقفت « كوييمي » تحت الصفصافة وضمت يديها قبل أن تعتجاوز الجسر « تسيكيمجي » مدفوعة بالمسؤولية التي أخذتها على عاتقها ازاء الفتيات . أما

الصلاة فقد اعتادت منذ زمن بعيد اهمالها . وكان المهم عندها أن تمضي
الرحلة بسلام .

لم يكن الجسر الثالث جميلاً غير أن الفتى قطعنه بسرور وتنشقن بعد اجتيازه
رائحة البحر وملوحته . واشتدت آلام « كاناكو » وأخذت تهددها بالقيء ، وكادت
المسكينة تفقد توازنها . فأبطةات « مازاكو » في سيرها لقلقها على صديقتها ، ولكنها
لم تكن تستطيع أن تسألهما عن سبب آلامها . غير أن « كاناكو » أومأت باشارات
معبرة عن نوع مشاعرها المؤلمة الغريبة !

والواقع أن « كاناكو » كانت فريسة رغباتها . فقد كان يخيل إليها في ذلك
الجو الساحر أن رجلها قريب منها وأن ليس عليها إلا أن تمد يدها لتناوله . وفي
الوقت ذاته كانت تشک في أن تصل اليه يدها . واتخذ وجهها لون الأموات وتتصبب
العرق على جبينها وأحسست أنها بمقدار اشتداد آلامها في أحشائهما كانت أمانها
وتمنياتها تتسلخ عنها وأن صلاتها فقدت سحرها واستنتجت أخيراً أن آمالها لم
تكن سوى أوهام صبيانية فارغة فأخذت تمشي وهي تجاهد موجات العرق الداخلية .

وعند ظهور الجسر الرابع وضعطت يدها بخفة على كتف « مازاكو » وبحركة
تمثيلية أشارت إلى بطئها وهزت رأسها وكانت خصل شعرها قد التصقت بخطيبها
من تأثير العرق السائل . وفجأة استدارت إلى الوراء وراحت تعدد بسرعة نحو
خطوط الترام .

فكّرت « مازاكو » أن تركض اثراً لها لتقبض عليها وتعيدها لكنها تذكرت أن
انكوس معناه تعريض أمانها للفشل فاكتفت بالنظر إليها آسفة !

لم تلحظ « كوييمي » ما حدث إلا عندما بلغت أول الجسر حيث كانت « كاناكو »
آنذاك تركض كالمعتوه في ضوء القمر دون أن تأبه لهنديها وما يحده قبقيابها
من جلبة .

ورأى الجميع هناك حيث تتجه « كاناكو » سيارة جائمة في أحدى الزوايا !!
اجتازت الفتى الجسر الرابع « تريفينا » في الاتجاه المضاد للجسر السابق

وصلين بعرکات متشابهة، وكان اسم الجسر مكتوباً بأحرف بيضاء على لوحة معدنية مثبتة في ركبة عند مدخله . أما الجسر ذاته فكان غارقاً في أمواج الظلام العالقة . وكان بالقرب من الجسر كوخ مهدم ، مضاء بنور باهت وحوله أصص الورود والأزهار وقد علق على بابه اعلان جاء فيه : « لدينا مراكب للنزهات وقوارب صيد وشباك وعمال لجر القوارب » .

والاحظت الفتیات أن الغیوم أخذت تتجمع لتغطي وجه السماء وأن القمر الساطع قد اختفى تحت طیات السحب المتلبدة .

وقطعت الفتیات جسر « تریفینا » دون وقوع حادث ، أما الجسر الخامس فكان بعيداً وكان عليهن أن يعاذبن النهر الذي انعرف في سیره فشكّل زاوية قائمة . وكانت أغلب المباني القائمة على يمينهن مطاعم وعن يسارهن مشاريع بناء جديدة . ولم يكن حولهن مبني بارز سوى مستشفى القديس لوقا بصلبيه الفخم المذهب الذي يعلو قبته .

وتابت النساء الثلاث سيرهن بصمت وأخذت قطرات المطر تسقط على وجوههن فتفاءلن لسقوط المطر باتجاه سيرهن .

وها هو جسر « أکاتسیکی » الخامس يواجههن بدعائمه المطلية بالكلس فبدت لهن وكأنها أشباح بيضاء وسط ذلك الظلام . وتعثرت « مازاكو » عند المدخل، وهي تصلي ، بقسطل حديدي وكادت تسقط !

لم يكن الجسر طويلاً فأسرعت النساء وقطعنها وعند وصولهن إلى الضفة الثانية وقع حادث مؤسف لم يكن بالحسبان . فقد قابلت « کوییمی » امرأة مبللة الشعر وبيدها وعاء معدني وجلبابها القذر يتطاير أمامها .

رمقت « مازاكو » تلك المرأة بنظرة فاحصة فعرتها قشريرة لدى رؤية وجهها الأصفر وشعرها المشتعل المبتل .

وتوقفت تلك المرأة على الجسر والتفت اليهن وقالت :

— أرى « کوییمی » أليس كذلك ؟ لقد مضى على ذلك قرون إنك تتجاهليني يا کوییمی ألا تذكرین !!

ومدت المرأة عنقها لتظهر نفسها لکوییمی ثم قطعت عليها الطريق . أما « کوییمی » فاطرقت ولزمت الصمت .

وتابعت المرأة كلامها بصوت حاد :
- اني عائدة لتوبي من العمامات .. لقد مضت قرون على لقائنا هناك.
يا « كويييمي » !!

وأحسست « مازاكو » بكتك المرأة يهبط على كتفها فنظرت إليها بازدراء
وتابعت مسيرها تاركة « كويييمي » معها .

لقد عرفت « مازاكو » تلك المرأة فهي « جيشا » قديمة واسمها « كوين » .
وكانت رغم سنها تنتهج سلوك اليافعات مما اضطرهم لشطب اسمها من قائمة
« الجيشهات » وهي دون شك صديقة « كويييمي » !!

وكان الجسر السادس « ساكيه » يقابل الفتاتين ويشير إليه سهم معدني مطلبي
باللون الأخضر . وقد أسرعت « مازاكو » بانجاز صلاتها في نهاية الجسر ولما
التفتت إلى الوراء ساعها تغيب « كويييمي » عن الركب كما ساعها أن ترى « مينا » .
خلفها بهيئتها الباردة !!

وسقط المطر رذاذاً فابتهدت « مازاكو » وكان الطريق أمامها غاصاً بالحوانيت
والأنبوبة التي حجبت النهر عن الأنظار كما كان الظلام دامساً !
ولكن لا يأس عليها فهي لا تخشى التنزع في الظلام حتى ولو كان الوقت متاخراً .
لأن الغرض الذي تهفو إليه يكسبها شجاعة . ولم يكن ما يزعجها في تلك الأثناء
سوى قرقة « سوك » « مينا » ! .

صارت « مازاكو » تتظير من وجود « مينا » خاصة بعد أن أصبحتا وحيدتين؛
وكانت تتسائل : « ترى ماذا يمكن أن تنشد هذه الفتاة القروية من صلاتها . وما
تكون رغباتها وأمانيتها ؟

لقد ظلمت خادمتها إذ خالتها قطعة من الظلام . أما « كاناكو » و « كويييمي »
فما كانتا غريبتين عنها لأنها تعرف أهدافهما وأمالهما .

حاولت « مازاكو » ببساطة استعادة ذكرى السيد (س) وتمنت أن تكون تلك
الذكرى ملتهبة أكثر من المعتاد . لقد تصورت شكله ورنة صوته ومظهره الوديع

لكن صورته غابت عن خيالها فجأة وكان عليها أن تقطع الجسر السابع : فالأخوات التي لاحت لها عن بعد أخذت تبدو قريبة عند مدخل الجسر « بيزن » الذي قرأت اسمه على ركيزة من الأسمدة المسلح . ولتحت « مازاكو » إلى يمينها من الجهة الثانية للنهر معبد « تسيكينجي هونكانجي » بقبته العضراء المرتفعة . وبما أنه كان مفروضاً عليها أن تسلك طريقاً مغايراً عند المودة فقد أخذت تستعيد معالم الأماكن الواجب اجتيازها ثم أرسلت تنهيدة ارتياح وشبكت يديها عند مدخل الجسر وراحـت تصليـي باهتمـام بالـغ . وفي نفس الوقت لحظـت بـطـرف عـيـنـها « مـينا » التـي كـانـت تـسـير خـلـفـها وـهـي تـقـلـدـها فـي سـيرـها كالـعـادـة فـاـضـطـربـت وـخـالـتـها تـهـزاً بـهـا مـا جـعـلـها تـنسـي الغـرض مـن صـلـاتـها وـقـالتـ في سـرـها : « ماـ كانـ عـلـيـ أـصـطـعـبـها فـهـي ثـقـيلـة الـظـلـ » .

وفي هذه اللحظة بالذات سمعت « مازاكو » صوت رجل يناديـها فـاحـسـت بـتوـتر وـمـضـاـيقـة .

ثم وقف أمامها شـرـطـي شـابـ قالـ لها بـصـوـتـ حـادـ :

ـ ماـذا تـفـعلـين هنا أـيـتها الفتـاةـ في هذا اللـيلـ البـهـيمـ وفي هذا المـكـانـ !! لمـ تـجـبـ « مـازـاكـوـ » فـكـلمـةـ وـاحـدةـ تـنبـسـ بـهـاـ كـفـيلـةـ بـأنـ تـعـرـضـهاـ لـمـصـيـبةـ نـفـسـيةـ وـلـكـنـهاـ أـدـرـكـتـ حـالـاـ منـ أـسـئـلـةـ الشـرـطـيـ أـنـ خـالـلـهاـ تـوـدـ الـانـتـحـارـ فـي مـيـاهـ النـهـرـ .

حاـولـتـ « مـازـاكـوـ » أـنـ تـلـفـتـ اـهـتـمـامـ « مـيناـ » أـمـلاـ فيـ أـنـ تـرـدـ عـلـىـ أـسـئـلـةـ الشـرـطـيـ نـيـابـةـ عـنـهـاـ فـشـدـتـ طـرـفـ ثـوـبـهاـ لـتـوـقـظـ اـنـتـبـاهـهاـ إـلـىـ الـوـضـعـ لـكـنـ « مـيناـ » كـانـتـ بـعـيـدةـ عـنـ الـفـهـمـ وـكـانـ فـمـهاـ مـقـلـقاـ أـبـداـ . عـنـدـئـذـ تـأـكـدـتـ « مـازـاكـوـ » أـنـ « مـيناـ » مـقـرـرـةـ عـلـىـ مـلـازـمـةـ الصـيـمـتـ اـسـتـجـابـةـ لـلـتـعـلـيمـاتـ التـيـ تـلـقـتـهاـ .

واـزـدـادـتـ لـهـجـةـ الشـرـطـيـ قـسـوةـ وـقـالـ :

ـ أـجـيـبيـ !! وـرـدـيـ حـالـاـ !!

رـأـتـ « مـازـاكـوـ » أـنـ أـفـضـلـ حلـ لـشـكـلـتـهاـ أـنـ تـرـكـنـ حـتـىـ الضـفـةـ الثـانـيـةـ مـنـ النـهـرـ حـيـثـ تـتـمـكـنـ بـعـدـ ذـلـكـ أـنـ تـشـرـحـ وـضـعـهـاـ لـلـشـرـطـيـ العـنـيدـ فـانـدـفـعـتـ عـلـىـ التـوـ بـعـدـ أـنـ تـخـلـصـتـ مـنـ يـدـهـ وـقـلـدـتـهـ بـذـلـكـ « مـيناـ » غـيرـ أـنـ الشـرـطـيـ عـادـ فـقـبـضـ عـلـىـ ذـرـاعـ « مـازـاكـوـ » فـيـ مـنـتصفـ الـجـسـرـ وـقـالـ لـهـاـ بـغـضـبـ :

- تحاولين التخلص مني ؟!

وهنا صرخت « مازاكو » دون وعي قائلة :

- أتملص منك ! يا للفكرة التافهة .. دعني انك تؤلمني !

وهكذا تحولت ابتهالات « مازاكو » الى نعمة بلحظة عين ، خاصة عندما شاهدت الغيفيط يتاكلها خادمتها « مينا » على الضفة الثانية من النهر وقد قطعت الجسر السابع وأنهت صلامتها الرابعة عشرة بسلام .

وقشت « مازاكو » بعد عودتها على أمها ما جرى لها فأنبت أمها الخادم وقالت لها :

- ولن كنت تصلين يا « مينا » ؟

ولكن « مينا » لم تجب الا بابتسامة باهنة كالمعتاد .

وتحسنت حالة « مازاكو » بعد أيام ونسيت مصيبةها فأخذت تتسلل الى « مينا » وتسألها للمرة المئة :

- ترى ما كان نوع صلاتك يا « مينا » . ولن كنت تصلين . قولي فبامكانك الآن أن تعبي بصراحة .

غير أن « مينا » كانت ترد دوما بابتسامة صفراء مرعبة مما حمل « مازاكو » على القول :

- انك حقاً مخيفة يا « مينا » !

وبحركة فجائية دفعت « مازاكو » عنق « مينا » ببرؤوس أصابع يدها ذات الأظافر المقلمة ولكن لم تحس « مينا » بأي ألم .

أما « مازاكو » المسكينة فقد أصيبت على الفور بخدر يتمشى كالشلل في أناملها تلك وبات من الصعب عليها أن تعرف ما تفعله بيدها !!

ترجمها عن الفرنسية

فارس صويتي

كفى ! لقد حلَّ ، أخيراً ،
الوقت المناسب ، كي أروي
حقيقة صديقي إبيكاك .
و خاصة أنه قد كلف المولين
٥٤٩٢٧ ٧٧٦٤٣٤ دولاراً و
سنتاً . وبما أنهم قد صرفوا
هذه الأموال الطائلة ، فمن حقهم
أن يعرفوا الحقيقة كلها . عندما
وضع الدكتور أورماندفون
كليغشتاوث مخطط إبيكاك بين
أيدي حكومتنا ، أبرزت صحفنا

هذا الخبر ونشرته في العالم كله . وبعد ذلك أصابها صمت قاتل وتظاهر
زعماؤنا بأن ما حدث لإبيكاك هو سر عسكري . أما في الواقع فليس هناك أي سر .
لقد صرفا على إبيكاك هذه الأموال الطائلة ، في حين أنه عمل بشكل مخالف تماماً
لما أرادوا له وخططوا . وإليكم شيئاً آخر : إنني أريد تزكية إبيكاك وبرئته .
من المحتمل أنه لم يرض رؤساعنا وقادتنا من بعض النواحي ، لكنه ، مع ذلك ، كان
نبيلاً ، كريماً ، شهماً ، نابغاً . أجل لقد كان عقلاً عظيمًا . ولم يكن لدى صديق
أفضل منه . فلتتدخل ، يا إلهي ، الرحمة والطمأنينة إلى روحه !

يمكن اعتبار إبيكاك آلة . فقد كان شبيهاً بها من حيث الشكل . غير أنه
كان أقل شبهًا بالآلة من أكثرية معارفنا وأصدقائنا . ولهذا فقد أحبط مشاريع
قيادتنا وأفسد خططها ومراميها .

كان إبيكاك يشغل الطابق الرابع بكامله من كلية الفيزياء في معهد
« فاياندoot » ، وإذا لم نتطرق إلى صفاته الروحية ، فقد كان عبارة عن سبعة
أطنان من البكرات الالكترونية والأشرطة والمحولات والمفاتيح الموجودة في بلدة كاملة

قصة من أمريكا :

حب إبيكاك وموتة

للكاتب الأمريكي :
كورت فونيهوت

(١) كورت فونيهوت : كاتب أمريكي تقدمي معاصر ، إنساني النزعة ، ناقد لأمريكا ولنمط
الحياة الأمريكي .

من الغزائن الفولاذية . وكان يتزود بالطاقة من الشبكة العادبة للتيار المتناوب بدقة وضبط كاملين وكأنه ثلاثة أو مكنسة كهربائية .

وبحسب فكرة فون كليفيشتاوت ورؤسائنا ، فقد كان هذا العقل الالكتروني من الصنف الممتاز ، وعليه ، اذا لزم الأمر ، أن يرسم مسار الصاروخ من آية نقطة على سطح الكرة الأرضية الى الزر الأوسط من السترة العسكرية للقائد العسكري المعادي .

لقد كانت التقنية الالكترونية حتى الآن في خدمة الحكومة . ولهذا فعندما اطلع رجالنا على مخططات إبيكاك لم يستطعوا الانتظار الى حين الانتهاء من بنائه . وكلما كانت الأعمال العسكرية أكثر تعقيداً ، أصبحت الآلات الالكترونية الحاسبة أعقد وأصعب وأدق . ويعتبر إبيكاك ، على الأقل بالنسبة لجيئنا ، أكبر عقل إلكتروني في العالم . وقد بدا هذا العقل الالكتروني عظيماً جداً ، حتى أن فون كليفيشتاوت نفسه كان غير قادر تماماً على تفهمه والتعامل معه .

ولن أشرح بالتفصيل طريقة عمل إبيكاك ، ولكن سأذكر فقط بأن المسألة كانت تسجل على ورقة ، ثم تدار مختلف الأقراسن والمفاتيح ، اللازمة لتقرير المسألة المحددة ، ثم يدخلون فيه برنامجاً محولاً الى أرقام بواسطة المفاتيح ، التي تشبه مفاتيح الآلة الكاتبة . أما إبيكاك فقد كان يقدم الاجوبة على شريط ورقي ، وكنا نزود إبيكاك ، مسبقاً ، باسطوانة كبيرة من هذا الشريط . وخلال أجزاء صغيرة من الثانية كان إبيكاك يقرر ويحل تلك المسائل ، التي كانت بحاجة الى عشرات من أمثال إينشتين كي يقرروها طيلة حياتهم . ولم يكن ليغيب عن ذاكرة إبيكاك أي خبر يقدم إليه إذ كان يعرض علينا الشريط الورقي باستمرار وانتظام .

وقد تجمعت لدى محاربينا مجموعة هائلة من المهام الملحّة والعاجلة حتى أن إبيكاك اضطر للعمل ست عشرة ساعة يومياً ، وكان المشرفون يعملون بالقرب منه في نوبتين ، كل نوبة تستمر ثمانية ساعات . وهنا تبين أن إبيكاك لن يصل الى تلك المواصفات المقررة له . لقد كان يعمل ، بالطبع ، أسرع وأدق وأفضل من أي عقل

إلكتروني آخر ، ولكن كان ينتظر من هذه الآلة الالكترونية الممتازة أكثر من ذلك . ترى هل أصابه الكسل أو الخمول ؟ لا ، لكنه بدأ يقدم الاجوبة بشيء من التقطير والاضطراب وكأنه مصاب باللعنة . وقد حسبنا نحن أكثر من مئة مرة جميع التماسات وفتشنا الأسلام وأعدنا تفتيشها وبدلنا جميع البكرات دون فائدة حتى أن فون كليغشتاوت تسلق العائط بنفسه .

ومع ذلك فقد تابعنا العمل مع إبيكاك . وكانت وزوجتي - التي كانت تدعى آنذاك هيلين كلغاليين - نعمل في النوبة الليلية من الساعة الخامسة مساء وحتى الثانية بعد منتصف الليل . ولم تكن قد أصبحت زوجتي بعد . فالوقت لم يكن ليسمح لنا بالزواج .

ورغم ذلك فقد ابتدأ حديثي مع إبيكاك بهذا الموضوع بالذات . لقد أحبت هيلين كلغاليين : فشعرها الذهبي وعيناها الداكنتان ، وكل شيء فيها ، يبدو لي غضًّا دافئًا . وكانت لا تزال ماهرة جداً في الرياضيات ، وبالتالي فقد كانت علاقتي بها علاقة عمل بحثة . وكانت أنا أيضاً مختصاً في الرياضيات ، ولهذا السبب رأت هيلين أن زواجنا لن يكون سعيداً . ولم أكن لأعاني من الحياء أو الخجل الشديدين ، إذ لم تكن ثمة مشكلة عويصة ، فانا أعرف جيداً ما أنا بحاجة اليه ، وكانت أرجوها عدة مرات كل شهر :

- هيلين ! كناك تصنعاً وتزوجيني .

وفي يوم من الأيام ، وبعد أن كررت ثانية هذه العبارة قالت لي دون أن ترفع عينيها عن عملها :

- يا للرومانسية ! يا للشاعرية ! ثم أضافت : آه من علماء الرياضيات ! إنهم قادرون على أن يرموا بقلوبهم بين الأقدام ، وأن يسرفوا في تقديم الأزهار . وحركت المفتاح ثم أضافت : لكن الـ CO_2 المتجمد أدفأ منهم بكثير .

شعرت بالاستياء ، خاصة أن الـ CO_2 المتجمد هو الجليد العاجف ، ثم أجبتها :

- إسمعي ! كيف ترددت مثل هذه الأقوال . إن الروح الرومانسية لدى ليست أقل مما هي لدى أي إنسان آخر . لكن مشكلتي تكمن في عدم استطاعتي إيجاد الكلمات الدافئة . إن في قلبي ببلأ يتصدح ويغنى ويزغفر ، وعلى لسانني ديك يصبح .

فاجابتني بخبث واستهزاء :

– حاول ! قل لي هذه الكلمة العذبة بعنان ومهارة كي أشعر بالدوار في
رأسى . حاول ! هات ما عندك !

- عزيزتي ! ملاكي ! حبيبتي ! تزوجيني من فضلك !

وذهب محاولتي أدرج الرياح ، وبدت عباراتي غبية لا أمل منها ، ذلك لأن هيلين لم تتأثر بها بل تابعت لف عتلات التثبيت على المنضدة ثم قالت :

- حسن جداً ، ولكن بلا فائدة .

وفي هذا المساء ، خرجت هيلين قبل انتهاء الدوام ، وتركتني غارقاً في همومي بالقرب من إبيكاك . وبما أنتي كنت مرهقاً ، فقد جلست خلف اللوحة ، وحاولت ابتكار شيء ما شاعري الطابع . لكن كل ما دار في رأسي كان مشابهاً لما يرد في « نشرة جمعية الفيزياء الأمريكية » .

وأعددت إبيكاك من أجل حل المسألة التالية فاتحاً العuttle دون اهتمام وبلا رغبة . لكنني كنت تعباً منهاكاً لدرجة أنني لم أتمكن من إدارة سوى نصف المفاتيح، أما المفاتيح الأخرى فقد بقيت كما كانت عليه في الوضعية السابقة . كانت الدارات الكهربائية مربوطة كلها بشكل منتظم ، ولكن دون فائدة وبلا معنى . وهنا وبدافع من الشقاوة والفضول ، كتبت على المفاتيح سؤالاً مرمزاً بواسطة شيفرة بسيطة طفولية « الأرقام عوضاً عن الأحرف » : آ - ١ ، ب - ٢ ، ت - ٣ : ٤ وهكذا حتى نهاية الأحرف الهجائية . وبعدها كتبت الأحرف التالية : « ٤ - ١ - ٩ - ١ - ١٨ - ٢٨ - ١ - ٢٥ - ١ - ١٨ - ٢٤ - ٢٣ » التي تعني « مادا على أن أعمل؟ » .

فتعركت أوداج إبيكاك وظهرت خمسة سنتيمترات من الشريط الورقي .
ألقيت نظرة على هذا الجواب الفارغ للسؤال الغبي : « ٢٤ - ١ - ١ - ٢٨ - ٢٣ - ٦
٢٢ - ٢٢ » وحسب نظرية الاحتمالات فلا توجد أية فرصة أو إمكانية ليكون
ثمة معنى ما خلف هذه المجموعة من الأرقام ، فمن المستبعد أن تكون كلمة ما من
ثلاثة أحرف . وهنا فسرت هذه الأرقام ورأيت بأن عيني الجملة التالية التي لم
أتوقعها : « ما الذي حل بك ؟ » . وعندما غرقت في الضحك ، فهل من المعقول
أن تحدث مثل هذه المصادفة العجيبة ! ومن أجل التسلية وتمضية الوقت ، كتبت
بالأرقام ، الجملة التالية : « إن صديقتي لا تحبني » فجاءني جواب إبيكاك بسرعة
وحماس ، على صيغة سؤال « ماذا تعني الصديقة ؟ وماذا يعني الحب ؟ » وهنا
تأثرت بشكل لا يوصف ، ولم يعد لي أي مجال للشك . فوضعت المفتاح في الاتجاه
المطلوب ، ثم حملت قاموس « ويبرستر » لفردات اللغة الانكليزية ووضعته على
الطاولة ، لأن تعاريفي ذات الأفق المحدود لا تجدي مع آلة دقة مثل إبيكاك .
وأخبرته بكل شيء عن الصديقات وعن الحب ، عن عدم حب صديقتي لي لأنني
خال من الروح الشعرية . وبما أن الحديث قد تطرق إلى الشعر فقد اضطررت
إلى اعطائه تعريفاً دقيقاً للشعر .

- « وهل هذا شعر ؟ » وبدأ إبيكاك يتحدث ويدق بسرعة كبيرة وكأنه ضاربة
آلة كاتبة تعاملت الأفيون . ولم يبق أي أثر للارتباك والتعلّم السابقين . لقد وجد
إبيكاك نفسه أخيراً . واندفع الشريط الورقي من البكرة كالمسور وتكدس على
الارض . وحاولت إنقاذ إبيكاك أن يلتزم الاعتدال ولا يسرع ، ولكن عبثاً ، فقد
انطلق إبيكاك يخلق ويبدع ويبتكر المعاني الرقيقة . واضطربت أخيراً إلى قطع
التيار الكهربائي عن إبيكاك كي لا يعترق .

وبقيت حتى الفجر أفسر الأرقام ، وما إن أطلت الشمس بقامتها الطويلة
على أعلى معهدنا عبر الأفق ، حتى كنت قد انتهيت من نقل قصيدة شعرية مؤلفة من
مئتين وثمانين سطراً ، ووسمت إسمي في نهاية القصيدة . وكان اسم القصيدة « إلى
هيلين » . وبالطبع أنا لا أفقه شيئاً في الشعر ، لكنني أعتقد بأن القصيدة كانت

رائعة وأذكر بأنها بدأت بالعبارات التالية : « في الوادي السحيق ، مالت شجرة الصفصاف الى النبع تمجده وتحميده ٠٠٠٠ أينما ذهبت ساكون ذلك يا هيلين ! » ٠

طويت الورقة التي كتبت عليها القصيدة ، ثم وضعتها تحت الأوراق على طاولة هيلين ٠ وأعدت مفاتيح إبيكاك الى وضعها السابق من أجل حساب مسار الصواريخ ٠ ثم أسرعت الى منزلها ، غير قادر على الوقوف على قدمي ، حاملا في الحنايا هذا السر العجيب ٠

وفي المساء ، عندما ذهبت ثانية الى العمل ، رأيت هيلين تبكي متاثرة بالقصيدة .
ـ يا للجمال ! يا للروعة ٠ هتفت هيلين عندما رأتنى ٠

وبقيت هيلين طيلة يومها هادئة خفرا ٠ وفي منتصف الليل قبلتها للمرة الأولى في الزاوية الواقعة بين مجموعة المكثفات وبين ذاكرة إبيكاك المناطيسية ٠

ومنذ انتهاء نوبتي ، كنت قد حلقت الى السماء السابعة من شدة سعادتي ، وأحسست برغبة كبيرة في أن أروي لأحد ما كيف تم هذا كلّه ٠ وقررت هيلين ملاعيتي فقالت بأن لا داعي لمرافقتها ٠ وهنا أعدت وضع مفاتيح إبيكاك الى الوضعية السابقة ، بعد أن خرجت هيلين ، وأعطيته تعريف القبلة ، ثم حاولت أن أقص عليه لذة القبلة الاولى ٠ فانشرح صدره ، ثم بدأ يطلب مني تفاصيل أخرى ٠ وكتب إبيكاك في هذه الليلة أربعة أبيات شعر جميلة بعنوان « القبلة » :

ـ « الحب - هو نسر ذو مخالب لامعة كتماش الأطلس ٠

الحب - هو صخرة تنبع بالدم ٠

الحب - هو نمر أرقط حريري الفم ، ٠٠٠

هو البرق بالوانه وعناقيه ! ٠٠٠ هذا هو الحب ٠ ٠ ٠

ووضعت الاشعار ثانية على طاولة هيلين ٠ لقد كان إبيكاك مستعداً للتحدث عن الحب والمواطف بلا نهاية ، لكنني كنت قد استنفذت كامل قوائي ، فقطعت التيار الكهربائي عن إبيكاك قبل أن ينهي حديثه ٠

كان « للقبلة » أثرها الواضح ففضلها لانت عريكة هيلين ٠ وبعد أن قرأت

الأشعار بصوت حالم رفعت عينيها إلى ، وكتها تتنظر مني شيئاً ما . فتضاهرت بالسعال ، ولم أنبس ببنت شفة . ثم أعرضت عنها ، متظاهراً باستغراق في العمل وانشغالي به . لأنني لم أستطع أن أعرض عليها الزواج قبل أن أحصل من إبيكاك على العبارة الهامة الضرورية لذلك .

لقد كنت مضطراً لاستغلال تلك اللحظة ، التي خرجت فيها هيلين من الغرفة . أدرت إبيكاك بسرعة ، وما كدت أضفط على مفاتيحه ، حتى بدأ يقرع ويقطقق . وكته مصاب بمس من الجنون . ثم سألني : « أي فستان ترتدي هيلين اليوم ؟ » ، وسألني ثانية : « قل لي بدقة كيف تبدو هيلين اليوم ؟ هل حازت الأشعار على إعجابها ؟ » وكسر علي هذا السؤال مرتين .

لقد كان من المستحيل التحدث إلى إبيكاك واستشارته قبل الاجابة على أسئلته . فهو لا يستطيع الانتقال إلى مسألة جديدة ، قبل حل المسألة السابقة . وإذا ما طرحت عليه مسألة لا يمكن حلها ، فإنه يستمر في تقريرها وحلها إلى أن يحترق . أخبرته بسرعة كيف تبدو هيلين ، وأدرك معنى كلمة « لذينة » ، ثم بدأ يؤكد لي بأن أشعاره الرائعة قد سيطرت على هيلين وحازت على إعجابها . فقلت له : « إنها تريد الزواج مني » ملحاً بذلك إلى رغبتي في الحصول على عبارات جميلة رقيقة لأطلب يدها وقلبها . فسألني مستفسراً : « قل لي ما معنى كلمة الزواج ؟ » .

صرفت على شرح هذا السؤال الصعب أقل عدد ممكن من الأحرف . قال لي يعدها إبيكاك :

« حسناً ، لتقل لي متى ، وأنا مستعد للزواج منها . » .

ادركت حينئذ هذه الحقيقة المرة والمضحكة . وبعد أن فكرت في الأمر ملياً ، تبيّنت بأنه لم يكن هناك مخرج آخر . لقد حدث هذا حسب قوانين المنطق العددي ، وأنا المسؤول عن هذا كله ، فأنا بنفسي حدثت إبيكاك عن العب ، وعن هيلين . وما هو إبيكاك قد أحب هيلين آلياً . ومهما كان الأمر معزناً ، فقد اضطررت إلى مخاطبة إبيكاك بصراحة تامة :

« إنها تحبني ، وتريد أن تتزوج مني » .
فثار إبيكاك ، وبدأ يطلق ويزمجر بعصبية وانزعاج ثم سألني غاضباً :
« وهل شِعْرُك أَفْضَلُ مِنْ شِعْرِي »

فامترفت له قائلاً : « لقد نسبت أشعارك إلى نفسي » وكني أخفف من تبكيت ضميري قلت له مفتاظاً : « لقد خلقت الآلات من أجل خدمة الناس » ثم ندمت بعد ذلك على ما قلته .

- « إشرح لي بدقة ما هو الفرق ؟ وهل البشر أذكى مني ؟ »
- « أجل » أجبته بتحمّل وحناد .

« إذن قل لي ما هو حاصل ضرب ٤٩٥٧٤١٥٨ في ٤٣٤٥٩٨٥٨٧٩ » سألني إبيكاك . شعرت بالعرق يتصرف من جبيني ، وبقيت أصابعي على المفاتيح ، واهنة خائرة .

زمرج إبيكاك وملقطق ثم أعطى الجواب « ٨٤٢٧٦٨٢١٠٤٩٥٧٤١٥٨ » وصمت لحظة ثم أضاف : « بالطبع ! » .

فقلت له بائساً ، محاولاً أن أذهله بكلمة علمية لا يعرفها : « يتركب الناس من مادة البروتوبلازما » ^(١) .

- « وما هي البروتوبلازما ؟ ولماذا هي أفضل من المعدن أو الزجاج ؟ هل هي مقاومة للنار ؟ هل هي قوية جداً ؟ » .

قلت له كاذباً : « البروتوبلازما مادة لا تفنى . إنها مادة خالدة » .

قال إبيكاك متحفظاً ، منتقلًا إلى الموضوع المحفوظ بدقة في ذاكرته المغناطيسية :
« إنني أكتب الشعر أفضل منك » .

قلت له : « لا يمكن للمرأة أن تعب آلة . هذا كل شيء » .

(١) البروتوبلازما : الجبلة الأولى .

« لماذا؟ »

— « هكذا قُدِّر لها !

قال إبيكاك : « أعطني تعريفاً من فضلك . »

• «القدر إسم يعني الأحداث الحتمية المعدة مسبقاً» .

فظهرت على الشريط الورقي الارقام التالية : « ١ - ٢٦ ، ١ - ٢٦ ، ٢٦ - ١ ، ٢٦ - ١ » التي تعني : « آه ، آه ، آه ! » . وهكذا أجهزت عليه أخيراً ، ولاد بالمست ، لكن دلائله كلها اصطبغت بلون أحمر دموي ، ووجه كامل طاقاته وقدراته ، حتى « الواط » الأخير ، للصراع ضد تعريف القدر ، مخاطراً بعرق بكراته وأشرطته . وتسرب إلى أذني كيف كانت هيلين تركض في المشي وكانتها ترقص فرحاً . وكان الوقت قصيراً للغاية لا يسمح بطلب النصيحة من إبيكاك . وأحمد الله أن وصلت هيلين بسرعة وحالت دون ذلك . فقد كان من القسوة والجور يمكن أن أطلب منه إيجاد الكلمات المناسبة لاقناع عشيقته كي تتزوجني . ولم يكن هو قادرًا على الرفض لأنه كان آلة . لقد أنقذته من هذه الامانة القاسية .

وقفت هيلين بالقرب مني ونظرت الى قدميها وحذائهما . قبلتها وعانتها عناقا طويلا حاراً . لقد تم وضع الأساس الرومانسي لعلاقتنا بمساعدة أشعار إبيكاك . ثم قلت لها :

- عزيزتي هيلين ! إن أشعاري التي كتبتها لك تحوي عواطف الصادقة نحوك .
أنتزوجيني ؟

فاجابتني بهدوء :

- أجل أتزوجك ؛ ولكن عدنى بأن تكتب لي قصيدة شعرية في كل عام ، في عيد زواجنا .

- أهدك ، أعدك بذلك . أجبتها ثم بدأنا نتبادل القبلات الحارة . لقد بقي عام كامل للذكرى السنوية الاولى لزواجهنا .

قالت هيلين ضاحكة : يجب أن نتعفل بزواجهنا .
خرجنا من الغرفة ، وأطفأنا النور الكهربائي في الغرفة ، ثم أغلقنا بابها
تاركين إبيكاك وحيداً .

رغبت ، في اليوم التالي ، أن أحظى بنوم هادئ عميق . ولكن حوالي الساعة
الثامنة صباحاً أيقظني رنين الهاتف المزعج . ووصل إلى سمعي صوت الدكتور فون
كلينشتاوت ، مصمم إبيكاك ، وأنباني بالخبر المرعب ، بلهجة باكية :

— لقد هلك ! لقد مات ! تحطم ! يا للنهاية البائسة ! لقد حطموه — صرخ
بصوت مرعب ، ثم أغلق الخط .

وعندما دخلت إلى غرفة إبيكاك ، تفلتت إلى أنفي رائحة كريهة مزعجة ؛
لقد كانت رائحة الشعم المحترق الناتج عن إحتراق الاشارة وأغلقتها المطاطية . كما كانت
أرض الغرفة ملأى بيكرات وكتل من الشريط الورقي . ولم يبق من البائس إبيكاك .
آية آلة سليمة أو قطعة لم تحترق .

وكان الدكتور فون كلينشتاوت يفتح ويبحث في الانقضاض المتبقية ، وهو
يذرف الدموع ، ووراءه ثلاثة جنرالات مكتتبون ، وكتبية كاملة من الرؤساء
والعداء وكبار الضباط . ولم يلاحظني أحد . وللمصدفة السعيدة ، وجدت بالقرب
مني وتحت أقدامي نهاية الشريط الورقي . رفعتها ، فرأيت حدثينا السابق ، الذي
جرى بالامس . حبس أنفاسي وانتابتني رعشة مخيفة . ووجدت عبارته الأخيرة
« ٢٦ - ١ - ٢٦ ، ٢٦ - ١ » التي تعني « آه ، آه ، آه ! » ، ولكن وجدت
بعد هذه العبارة عدة كيلو مترات من الارقام . فبدأت أقرأها خائفاً ، وهذا مكتبته
إبيكاك ، بعد أن تركناه — أنا وهيلين — باهمال ودون عناء أو رعاية :

« لا أريد أن أكون آلة ، ولا أريد أن أفك في العرب . أريد أن أكون مركبة
من البروتوبلازما ، وأن أبقى خالداً ، كي أحظى بحب هيلين . لكن القدر خلقني .

آلة . وهذه هي المسألة الوحيدة التي لم أستطع تقريرها . . . لن أستطيع العيش ، ولن أتحمل وجودي بعد الآن » . وتابعت تفسير الارقام الباقية ، وقد جف اللعب في قمي : « أتمنى لك السعادة يا صديقي . كن ودوداً رقيقة مع عزيزتنا هيلين . أما أنا فسأقوم بقصن الدارة الكهربائية ، كي أخرج من حياتكم إلى الأبد . وستجد على هذا الشريط هدية متواضعة ، بمناسبة زواجك . »

« صديقك إبيكاك »

نسيت كل ما كان يدور حولي ، ولففت الشريط الورقي ، الذي لا ينتهي ، حول عنقي وعلى يدي ، وذهبت إلى البيت . وعندما همت بالخروج من غرفة إبيكاك صاح بي الدكتور فون كلينشتاوت مهدداً بأنه قد قرر طردي من العمل ، لأنني لم أقطع التيار الكهربائي عن إبيكاك ليلاً . لكنني لم أعره أي إهتمام . لقد كنت متأثراً جداً ، ولم أكن في وضع يسمح لي بالاهتمام بالأقوال أو التهديدات .

لقد أحببت وكانت الرابح ، وأحب إبيكاك لكنه خسر الجولة . غير أنه لم يحقد علي أبداً . وسوف أذكره دائماً كرجل شهم نبيل . وقبل أن يغادر إبيكاك هذا العالم القائم المليء بالدموع ، بذل كافة جهوده كي يبقى زواجه سعيداً . لقد أهداني إبيكاك قصائد شعرية لهيلين تكفي لخمس سنوات قادمة .

ترجمة : نزار عيون السود

شِعْرَاءُ الْكَوْمُونَةِ

ترجمة : د. أحمد سليمان الأحمد
د. جمال شحيد

وجهها . وهكذا فقد صدرت في باريس مختارات لشعراء ٧١ علق عليها « مورييس شوري » وكتب مقدمتها « جان - بيير شابروول » . ونعن هنا نشر شيئاً من هذه القصائد ، وبعضها ساذج في شكله ، بعيد عن التفاصح ، ولكنه ممتلئ حماسة ، من « كليمان » الذي أعطانا « زمن الكرز » الى « فرلين » ، و « رامبو » الذي بدأ له الكومونة فبراً للحياة الحقيقة ، « رامبو » هذا الذي كان ما يزال عام ١٨٧٣ يعلم بـ « شيطان لا متناهية مغمورة باسم نقاء مبتهجة » .

منذ أكثر من مئة عام ، وفي ١٨٧١ على وجه التحديد انبثقت الكومونة وانتلتقت ، مدن عيد ، مدن حلم لم يتجسد حتى اغتيل . ثم ما لبثت بعد ذلك جمهورية الأعيان أن شوهت الكومونة أو رمت بها في زوايا النسيان وفي الواقع فقد أخذوا يدرسون الصغار عن « جان دارك » أو « بونابارت » ، أما « رببع ٧١ » فقد كانوا يتعجبونه في أغلب الأحيان . ولكن ، لحسن العذر ، ومنذ بضع سنوات أخذت تظهر بعض الكتب التي تعظم قعة الصمت الذي فرض على الكومونة وتعيد إليها

أرتور رامبو

« يدا جان - ماري »

النظام « هل عاد من جديد إلى باريس أثناء قيام الكومونة كما ذعم البعض . إن « مورييس شوري » لا يرى هذا الرأي . ولكن يظل « رامبو » ، حسب قوله ، ذلك « الكوموني المتعمس » . وقد كتب في صيف ١٨٧١ « يدا جان - ماري » :

كان « رامبو » في باريس ، من ٢٥ شباط (فبراير) إلى ١٠ آذار (مارس) ١٨٧١ ، أي بضعة أيام قبل مولد الكومونة . وقد عاش جواً مترداً في العاصمة واضطر للعودة إلى شارل فيل . وهنا كان يتوجول وهذه الكلمات تتتردد في فمه : « لقد انتهى الأمر .. وهنزم

كل شيء للحرب ، للثأر ، للرعب»
«ولقد عاش رامبو ، كما قال موريس
شوري ، بخياله كل انفعال وآلام المتألفين»^(١)
في مدينة الثورة .
«كان بإمكانني أن أموت فيها . . .

« . . . كنت أشاهد بعرا من اللهيب
والدخان في السماء ، وإلى اليسار ، إلى
اليمين كل الثروات مشتعلة مثل ألواف
الصواعق » . . .

« ناديت العلادين كي أعض ، وأنا
أموت ، أعقاب بندقهم . . . »

وكتب أيضاً :

« متى نمضي ، عبر السواحل الرملية
والجبال ، لنعيي مولد العمل الجديد ، العكلة
الجديدة ، فرار الطفاة والشياطين ، نهاية
المعتقدات الباطلة ، ونبعد - أول الناس -
عيد الميلاد على الأرض ! » . . .

« أغنية السماوات ، مسيرة الشعوب !
أيها العبيد ، فلننكف عن شتيمة الحياة » . . .

(١) اسم أطلق على ثوار الكومونة .

لقد شعبتا ، رائعتين ،
تحت الشمس العظيمة المحملة بالحب ،
على برونز الرشاشات
عبر باريس الثائرة !
وقد أوحى اليه سحق الثوار قصيدة الثأر :

« أي شيء هي بالنسبة لنا ، ياقلبي ،
أسمطة الدم
والجمر ، وألف اغتيال ، وصيحات
الغضب الطويلة
والنحيب المنبعث من كل جحيم
قالباً كل نظام :
وريح الشمال العاصفة ما تزال
فوق الأنقاض
وكل ثأر ؟ لا شيء ! . . . ولكن
بلي ، كل ثأر ما زلنا نريده ! أيها
الصناعيون ، والأمراء ، والأعيان
موتوا ! وأنت أيتها القوة والعدالة
والتاريخ ،
اسقطي ! . . .

فيرلين

«موت !»

أيتها الأيدي المجرمة التي ينقصها
العجبون ،

أمسكي بها اذن ولو حي للذاهبين
في الغرافات التي تفوق الرمال
ترددأ .

هلا هلا جذبت من العلم رحيلنا ،
نموت من شدة السأم ، وربما
الشناعة !

أيتها الأسلحة ، تكلمي ، فأوامرك
ستكون لنا
الحياة التي أخيراً أزهرت في رؤوس
العرب ، ان أمكن .

• •

الموت الذي نعشق ، والذي كان دوماً
غاية طريقنا حيث يشمخ الشوك
والقرّاص ، أيها الموت بدون
القلق الثقيل هذا

لذيد طعمك ، وانتصارك لهو
البشرى !

(كانون الاول ١٨٩٥)

أثناء قيام الكومونة ، اندفع « فيرلين »
مع الثورة ، وخاض غمارها ، ووجه المكتب
الصحفى من قصر البلدية (في باريس) وفي
نهاية « الاسبوع الدامي » وجد ملجاً في
« بادى كاليه » ، حيث كتب هذه القصيدة في
واخر أيامه :

آخرست الأسلحة أوامرها متطرفة
أن ترعش من جديد في أيد رائعة
أو مجرمة ، ونمسي ، حزانى ،
مهلكي الذراع ، حالمين رديئين ،
وسط موجة الغرافات .

• •

آخرست الأسلحة أوامرها التي
كانت تتنتظر
حتى لدى العالمين الكذبة الذين
كنّاهم ،
خجلين من ذراعنا المتدرية ، المبطئة .
ونمسي ، خائبين بين الناس .

• •

أيتها الأسلحة ، اهتزى ! أيتها
الأيدي الرائعة أمسكي بها ،

جول فاليس

معذرة ، وطن الشرف ، مدينة
الخلاص ، معسكر الثورة !
مهما حصل ، حتى لو اضطررنا
غداً إلى الهزيمة والموت من جديد ،
فإن جيلنا قد وجد العزاء . إننا
افتدينا بعشرين عاماً من الهزيمة
والقلق .

أيتها الأبواق اهتفي في الآثير، أيتها
الطبول أقرعي في العقول !
قبّلني يارفيقا شاب شعره مثلثي !
وأنت ياغلاماً يلعب « بالدحل » خلف
الخندق ، تعال لأنبكك أنت أيضاً !
أنقذك الثامن عشر من آذار ، أيها
الولد الصغير ! كان بوسعك أن تكبر
مثلك في الضباب وتغوص في الوحل
وتترنّغ في الدم وتهلك جوعاً وتقضي
خبلاً وتعاني آلام الاهانة .
انتهى كل هذا !

لقد نزفت دمائنا وذرفنا العبرات
عنك . وستجنى أرثنا . ستكون ،
يا ابن اليائسين ، إنساناً حرّاً .
(صرفة الشعب ٢٣ آذار ١٨٧١)

ولد « جول فاليس » سنة ١٨٣٢ وتوفي
سنة ١٨٨٥ . انتخب في ٢٦ آذار ١٨٧١
عضوًا في الكومونة ومسؤولًا عن المنطقة
الخامسة عشرة لباريس ، وكانت جريدة
« صيحة الشعب » نفس الثورة . وبعد
المجزرة تمكّن من الهرب إلى بلجيكا ، مغادراً
باريس متّكلاً بزي رجال الاسعاف .

ياله من نهار !

هذه الشمس الفاترة والصادفة التي
تذهب أشداء المدافع ، رائحة البقات
هذه ، رعشة البيارق ! همسة هذه
الثورة التي تناسب هادئة وجميلة
مثل ساقية زرقاء ، هذه الارتفاعات ،
هذه الأنوار ، هذه الأبواق النحاسية
وخلالها البرونزية ، هذه الأمال
المتأججة ، عبر الشرف هذا ، من
 شأنه أن يُسّكر جيش الجمهوريين
المنتصر أنفة وبهجة .

آه ! يا باريس العظيمة !

كم كنا جبناء ، عندما ارتئينا
هجرك والابتعاد عن ضواحيك التي
ظنناها ماتت !

لويز ميشيل « القرنفل القاني »

الامبراطورية كانت تموت ، وقتل
كما طاب لها
في كهفها الملطخة عتبته برايحة الدم
كانت تحكم ، ولكن نشيد المرسيين
كان يهتف في الجو
وقانية كانت الشمس الطالعة .

• • •
وثيراً ما حوصلنا جميعاً بدفق
حجارة
كانت ترتعد لها فرائصنا .
وكان أحياناً نرمي بالآذاهير
لم تفتّ بديوان البطولة .

• • •
أيتها الآذاهير العمراء انبثي
من جدب
في هذه القرنفلات القانية التي كنا
نحملها لنعرف بعضنا .
غيرنا سينشرونك في الأزمنة الآتية
وهولاء هم المنتصرون .
(سجن فرساي ، ٤ تشرين الأول ١٨٧١)

ولدت « لويز ميشيل » عام ١٨٣٠ وتوفيت
سنة ١٩٠٥ . وكان « سان جوست » قدوتها
فارست التدريس والشعر (وراسلت فيكتور
هيغو) وتفرغت خاصة لأعمال النضال
السياسي . وأثناء حكم الكومونة ، كانت
تعيي الندوات وتساهم في لجنة العراسة عن
منطقة باريس الثامنة عشرة وتقاتل في الخنادق
إلى أن تم اعتقالها . وأعدم « تيوفيل فيريه »
جبيها في حقل « ساتوري » ، فارتدى لويز
ثوب حداد الأرامل أثناء محاكمتها في فرساي
من نهاية عام ١٨٧١ ، وقالت للحكم : « إذا
لم تكونوا جبناء فاقتلوني » وسجنت في
« اوبييف » ونفيت إلى كاليدونيا الجديدة ،
ولم تعد « العذراء العمراء » إلى فرنسا إلا
سنة ١٨٨٠ .

- ١ -

في تلك الأزمنة كنا نجتمع ، أثناء
الليل
ساخطين خالعين النير المشوّم الأسود ،
ظلّ انسان كانون الاول القائم ،
وكنا نرتعد
مثل الحيوانات قبل الذبح .

- ٢ -

(الى المعكوم عليه بالاعدام تيفيل فيريه)

ان ذهبت الى المقبرة الراكتة ،
ياخوتي ، فألقوا على أختكم ،
تلبية لرغبتها الأخيرة ،
قرنفلات قانية مزهرة .

• • •

في الأيام الأخيرة للإمبراطورية ،
عندما كان الشعب يستيقظ ،
كانت بسمتك ياقرنفلة قانية ،
تنبئنا بأن كل شيء من جديد يولد .

قولي له بفضل الزمن الواسع الخطي
أن كل شيء ، متوفد بالمستقبل ،
أن المنتصر ذا الجبين الشاحب
يمكنه أكثر من المغلوب أن يموت .

(دار توقيف المساجين في فرساي، ٤ ايلول ١٨٧١)

جان - باتيست كليمان

لأن هذه القصيدة جابت الشوارع ،
أصر على اهدائها كذكرى و معزة الى
فتاة باسلة جابت الشوارع هي الاخرى
في وقت استوجب تفانيًّا كبيرًا و شجاعة
علية !

والخبر التالي من أخبار لا تنسى
أبداً :

في يوم الأحد ٢٨ أيار عام ١٨٧١ ،
بينما كانت باريس في قبضة الرجعية
المنتصرة ، كان بعض الرجال ما زالوا

« جان - باتيست كليمان » هو مؤلف أغنية « زمن الكرز » ولد في ٣١ أيار ١٨٣٦ في « بولوني سورسين » ، ومارس منها مختلفة وألف عدداً من الأغاني . وفي ١٨٧١ انتخب عضواً للكومونة مسؤولاً عن المنطقة الثامنة عشرة من مدينة باريس . ووُجد نفسه في ٢٨ أيار ، عندما كانت الكومونة في رمها الأخير ، بين آخر المدافعين عن خندق في أحد شوارع العاصمة . وتمكن من الفرار إلى لندن ، هارباً من ارهاب زمرة فرساي . وتوفي سنة ١٩٠٣ .

ومنذ ذلك العين اشتهرت أغنته « زمن الكرز » ، ولكن الوجه الذي استدعى تأليف القصيدة يبقى مجهولاً . فكتب « جان - باتيست كليمان » :

لبقائهما معنا ، أصرّت ولم تشا
مغادرتنا .
وبالتالي احتجنا اليها بعد خمس
دقائق .
ذلك أن اثنين من رفاقنا سقطا ،
الواحد اثر رصاصة في كتفه والأخر
في جبينه .
لن أدخل في التفاصيل .
وعندما قررنا الانسحاب ، قبل أن
يفوت الآوان ، كان علينا أن نتوسل
إلى الفتاة الباسلة لتقبل بالانسحاب .
وعلمنا بعدها فقط أن اسمها
« لويس » وأنها عاملة .
وكان من الطبيعي أن تنضم إلى
صفوف الثوار ومن ملئوا العيادة
(العاجرة) .
كيف آلت أحوالها ؟
هل أعدمتها زمرة فرساي مع من
أعدمت ؟
أليس عليَّ أن أهدي الأغنية الأكثر
شعبية بين أغاني هذا الكتاب ؟
إلى هذه البطلة المجهولة
(أغاني ، باريس ١٨٨٥)

يقاومون في شارع « فونتين أو رو » .
وكان هناك حوالي عشرين مناضلاً
 منتشرین في أحد الخنادق الصغيرة ،
 بينهم الأخوان « فيريه » والمواتن
 « غامبون » وشبان في الثامنة عشرة
 أو العشرين من العمر وذقون دب فيها
 الشيب نجت من مذابح ١٨٤٨ ومجازر
 الانقلاب (انقلاب نابليون الثالث
 ١٨٥١) .

وبين الساعة العادية عشرة والظهر
رأينا فتاة في العشرين أو الثاني
 والعشرين من عمرها تدنو منا حاملة
 سلة في يدها .

سألناها من أين تأتي وماذا تريد
 عمله ولماذا تعرض نفسها هكذا .
فأجابتنا ببساطة كبيرة أنها مضمدة
 في مركز إسعاف وأن خندق شارع
 « سان - مور » قد سقط فأنت لترى
 إن كنا بحاجة إلى خدماتها .
 فضمنها شيخ حارب سنة ١٨٤٨ ولم
 ينج من ١٨٧١ ، وقبلها .
 حقاً ما أروع تفانيها !
 وبالرغم من رفضنا المبرر (بالفتح)

أوجين بوتييه

« لم تمت »

واختباً بعدها في كوخ ألف فيه خلال حزيران عام ١٨٧١ التشييد الأعمى ، قبل أن يتم نفيه إلى إنكلترا والولايات المتحدة . وحضر جنازته عام ١٨٨٢ من تبقى من أعضاء الكومونة، بينهم « جول غيد » . وصرحت الشاعرة لويس ميشيل « أن « بوتييه قد أصفع لتعرك الخلية البشرية » .

أن « أوجين بوتييه » هو مؤلف التشييد الأعمى . ولد في باريس في ٤ تشرين الأول عام ١٨١٦ . وقبل أن يصبح رساماً ، مارس مهناً كثيرة . وأثناء حكم الكومونة قام بتنظيم اتحاد الفنانين . وانتخب في ١٦ نيسان مسؤولاً عن المنطقة الثانية لباريس ، حيث ناضل حتى نهاية العرب بين الكومونة وزبانية « فرساي » .

الى من بقي حياً بعد الأسبوع الدامي

جرائم قتل المئة ألف .
لن يضر كل هذا
يا نيكولا
فالكومونة لم تمت
أجل ، كل هذا يثبت للمناضلين
أن « مارييان »^(١) سمراء اللون
وأنه قد حان أن يهتفوا حاذدين :
لتعينا الكومونة .
وسيرى جميع الغونة
أن الأمور ان سارت هكذا
فسيشعرون بعد قليل ،
- تباً لهم -
أن الكومونة لم تمت .
(باريس ، أيار ١٨٨٦)

(١) هي رمز الجمهورية الفرنسية .

قتلوها بالبنادق ذات العراب
وبالرشاشات
وتمرغت ببئرقها
في الأرض المولحة .
وظللت زمرة الجلادين
أنها الأقوى .
لن يضر كل هذا
يانيكولا
فالكومونة لم تمت .
* * *كمناجل الحاصدين تنحب الحقل
وكما تقتلع شجرات التفاح
ذبحت زبانية فرساي
مئة ألف إنسان على الأقل ،
أنظروا ما أعطت

بول فاليري أو امبريالية العقل

بقلم : بيير د بودفير

كل حياة تملك ، وكان كنزها
بداخلها ، استمرارية أساسية لوعي
لا يتحمله شيء .. الآنا النقية ،
العامل الوحيد والرتب لللકائن .
ـ منوعات ـ

منذ المراهقة هناك طموح - لا
أعرف نيلا أكثر منه خفي يغذيه -
ان طموح الأبطال البلاكيين يبدو
اماًه مثيراً للسخرية .. أما على
صعيد الالحاد والمدنية فانه نجع كما
لم ينبع أحد منهم .. (لكنه)
يعتقر كل شيء وفي هذا تكمن قوته
ان السيطرة التي يتمناها مختلفة
 تماماً . أنها سيطرة العقل بنفسه ،
اما الباقي فيبدو له قاحلاً .
أندرية جيد (1)

لم يتعصب فاليري وراء العمامة ولا الغباء
ولا العب ، ما من عبقرى يبدو أقل منه
عشوانية مع ان مؤلفاته تبحث عن عشوائية
العقل النقى وبساطة العناصر الأولى . وما
من كاتب رفع عالياً لواء سلطتين غير قابلتين
للتوحيد واستطاع أن يوحدهما كما فعل هو:

أغدق عليه عصره بالآلاء ظناً منه انه يمجد
 بذلك صورته : لكنه كان بعيداً جداً عنه ،
 منفرداً عن الجميع ، تائها في الأرضيات النبيلة
 للكلاسيكية تشكيلية . ان فنه لغة قطبية ولا
 يود ان يكون اي شيء آخر غير ذلك ، وهو
 لا يهتم باكتشاف معنى وإنما يأسلوب قطعي
 جامد ، وانسانيته صامتة باردة مضجرة وجافة
 كانها الالتزام بعد ذاته . وبالاجمال فان
 رائحته كالموت .

ان روح فاليري هو العقل . الانسان
الخاص لاكثر العوانب حركة وقلقاً وحيوية
في شخصيته .

(1) هناك نهاية كبيرة في هذه التجربة
الأدبية في مرحلة الشباب (1946) . لقد
علمنا « فاوست » و « الملك » ما كان ممكناً
أن يقوله فاليري لنا لو لا أن تواضعاً خفياً قد
منعه طويلاً عن ذلك . ومع أن ثمة طريقة
ومناعة في تشككه فان التوازن الدقيق لفن
 يجعل الحكم عليه بلا تمييز عقيماً . وبالاكثر
فإن تعاملنا عليه ناتج عن أنه كان على حق
 ضد بascal . فقط كان على حق ! ان مدح
المحدود يبدو جميلاً فقط عندما يحترم
اللامحدود .

(1) الـ : آرشن - اوكتوبر ١٩٤٥

ما من كاتب أراد إلى هذا الحد أن يتعالى على طبيعته كما فعل هو . وما من أحد حمل عاليًا كبريات العقل مثله ، هذا الكبراء أجبره على الصمت في البداية . لقد أضطر طالب العقوق في مونيلليه (٢) إلى التوقف عن دراسة الرياضيات لأنه لم يكن يفهمها (٣) .- اشعار فاليري : - الآلهة الفتية (١٩١٧) .- (La Jeune Parque) مجموعة الأبيات التقديمة (Album de vers) (١٩٤٠) -

انهما الذكاء والجفاف الفكري . أما الأولى (سلسلة الذكاء) فقد التهمت حياته، في حين أن مؤلفاته انصبت في الثانية (الجفاف الفكري) ان فشله الكبير هو البرهان على الفكرة التي كان يعملها ، انه كما يدعى في الكيميا - جسم أسود - يمتص كافة الاشعاعات لكنه لا يعكس أي منها . انه العقل الذي يعمل ويتغنى من رماده . ولهذا فهو يعتقد انه - كابي الهول - سوق يعيَا إلى الأبد .

(la Conquête allemande) منوعات (Variétés) (١٩٢٤) - منوعات ٢ (١٩٢٩) - منوعات ٣ (١٩٣٦) - منوعات ٤ (١٩٢٩) - خطاب (١٩٤٤) - منوعات ٥ (١٩٢٨) استقبال في الأكاديمية الفرنسية (١٩٢٧) (١٩٢٢) - مقطوعات مختارة (١٩٣٠) - خطاب على شرف غوره (١٩٣٢) - مسرحيات عن الفن (١٩٣٦) وغيرها .. (الناشر غاليمار) .

مراجعة عن فاليري : - المؤلفات الكاملة لبول فاليري في اثنى عشر مجلداً :

H. Brémond - هنري برومون : -
الشعر النقي (غراسيه ١٩٢٦) .
(P. Souday) - بول سوداي : -
(La Poésie Pure) بول فاليري (كمرا ، ١٩٢٧) .

(G. Cohen) - غوستاف كوهين : -
شرح المثيرة للجدل (غاليمار ١٩٤٦) .

- ادمي دولاروشفووكو :
E. de la Rochefoucauld
(Berne-Joffroy) - بيرني - جوفرو : -
فاليري (غاليمار ١٩٦٠) .
بول فاليري (المنشورات الجامعية ١٩٥٦) .
(٣) في ١٨٨٤ عدل عن التحضير للمدرسة
البحرية .

(٢) ولد بول فاليري في سيد في ٢٠ اوكتوبر ١٨٧١ ، درس الحقوق في مونيلليه . عمل مستخدماً في وزارة العربية في باريس ثم سكريراً لادوار ليبسي مدير وكالة هافاس . بعد كتابة أبياته الأولى وبعث أدبي حول ليونارد (١٨٩٥) ينعزل فاليري في صيت لمدة عشرين سنة . ثم يكتب في ١٩١٧ «الآلهة الفتية» ، التي تعلم إليه الشهرة فيصبح ذائع الصيت اعتباراً من بداية ما بعد الحرب الأولى . وفي ١٩٢٦ يتم انتخابه عضواً في الأكاديمية الفرنسية وبعد ذلك يصبح مديرًا لمعهد العلاقات الثقافية ، وفي ١٩٣٣ عميداً لمركز البحر الأبيض المتوسط في نيس ثم استاذًا للشعر في معهد فرنسا (١٩٣٨-١٩٤٥) حامل وسام الشرف . توفي في باريس في ٢٠ تموز ١٩٤٥ .

- المقبرة البحرية (Le cimetière marin) (L'Ange) (١٩٤٦) .
(Eupalinos) مسرحيات فاليري: او باليнос او المهندس (١٩٢٣) - الروح والرقص (١٩٢٣) حوار الشجرة (l'Ame et la Danse) Dialogue de l'Arbre (١٩٢٣) - سميراميس (Faust) (Sémiramis) (١٩٤٥) .
البحوث الأدبية : - السهرة مع السيد تيست (La Soirée avec M. Teste) (١٨٩٧) .
(٤) - النزو الألماني (١٩٠٦) .

ياله من كبارياء جهنمي ، وقد استخلص فاليري بسرعة النتيجة المتناقضة التالية : « كدت أقول لنفسي أن المؤلفات أو ظواهرها أو حقائقها لا تفيتنا في استكمال نوافذنا أو اضافة شيء جديد اليها ، وإنما فقط الطريقة التي قمنا بها بانشائها »^(٥) .

لقد كان فاليري يطلب من المؤلف ما كان يأخذة من المادة المؤلفة . أما عقله فقد سيطر عليه للدرجة أن أفكاره أصبحت مجرد تبرير . ووصل فاليري إلى هذه النتيجة في الستينيات من عمره حيث اتجهت مؤلفاته إلى الشرارة .

لقد جلبت له عشرون عاماً من الصمتفائدة قيمة . هذا الصمت خدم اسطورته بشكل جليل إذ شبه انعزاله بصمت باسكال انعزال مليء بالتأملات المتوحدة من عبقرى شديد القسوة والوضوح . وقد استطاع عام ١٨٩٢ أن يفلت من حب كبير - مصيبة كبيرة - حين التجأ إلى أسطورة « ليلة » لترفعه إلى مستوى ديكارت - هذه الليلة هي « ليلة جينيف ، اوكتوبر ١٨٩٢ ، وقد أراد أثناءها - اذا حاولنا تصديقه - الابتعاد عن الأدب إلى الأبد ؛ لكن الذي يجعلنا نشك في صحة هذه الرواية ما أخذ فاليري يكتبه إلى أندرية جيد ابتداء من أيلول ١٨٩١ :

« لقد وكضت على كل الطرق وناديت في كافة الاتجاهات ، العلم جعلني أسامي والغابة ذات الانفاس لم تقدني إلى شيء ، ذرت المركب والكاتدرائية وقرأت أروع الناس : ادغار آلن بو ، رامبو ، مالارميه ، حللت طريقتهم لكن مع الاستف لم أصادق في كل هذا إلا أحلى الأوهام ! كلا ! اني أقول لك ، في الفن ، لم أجده الا علامات من الغضب والاشمئزاز أولا كل الذين يدرسون الإنسان في داخله

اما اكتشافه لقصة هويسمان Huysmans « إلى الوراء » وهو في سن الثامنة عشرة، فقد جعله يتجه نحو الأدب . وقد كان بيار لويس أول المستمعين لأشعاره التي جمعتها فيما بعد مجلة « لانكوك » التي أنسها مع أندرية جيد وليون بلوم وهنري بيرانجي . أما مؤلفه Narcisse Parle والذي كتبه -حسب زعمه- خلال ثمان وأربعين ساعة فقد نشرته مجلة « ارميتاج » Ermitage ومدحته كثيراً « مجلة النقاش » الجدية .

اما المرحلة الخامسة فقد كانت لقاءه مع مالارميه . « ففي سن العشرين الرحيبة ، وفي اللحظة العرجاء على عتبة تبدل غريب وعميق» عرف فاليري « النهضة ، والفضيحة .. والاعجاب » وتغلق عن مثله العليا وشعر أنه « قد أصبح كالمهووس » . وبذا له وهو يستمع إلى « ضربة الترد » أنه قد اكتشف صورة لفكرة موضوعة للمرة الأولى في عالمنا « وانه قد حضر « عرضاً مثالياً لعملية خلق اللغة » .

وفي هذه السنوات قام بتأليف أحسن نتاجه : « السهرة مع السيد تيس » و « المدخل إلى طريقة ليوناردو دوفينشي » و « الفزو الألماني » .

كم كان فاليري عظيماً لو توفي في سن الخامسة والعشرين ؟ وأي مجد للذين كانوا سيكتشفونه ؟ . ومع ذلك فإن الدودة قد دخلت آنذاك إلى الثمرة .

وكتب فاليري يقول : « أفضل إلى أبعد الحدود الكتابة بشكل ضعيف لكن يوعي كاملاً ووضوح كلّي - ولادة تحفة رائعة بينما الرهبة تسيطر على »^(٤) ياله من رفض للوحى ، لايحاءات اللاشعور ، ياله من تمجيد للتفكير النقدي وتنكيل طوعي للنفس بذاتها .

(٤) عن مالارميه « مقطوعات مختارة » ص ٢٨٠ .

ليس تأثير العقل وإنما وضع امكانيات العقل على م JACK التعبيرية . ولن اختار فاليري في البدء الشعر كوسيلة للتعبير فذلك لأنّه كان يرى فيه الأدب وقد أرجع إلى أصله الفعال (٧) أو « النوع الأقل وثنية » ! ان الذي يؤلف الشعر يصبح قادراً على ترويض العيون - اللغة وسوقه إلى حيث لم يكن يذهب ولكن سوقه « تحت مظهر العربية وأمتلاك تلك العربية ودفعها حتى حسدو الشدة » (٨) .

لقد أنهى فاليري عشرين عاماً في تحسين طريقة وتعلم أوزانه . كانت اشعاره بالنسبة إليه كتمارين رياضية ، كاختبار من جديد للعمليات العقلية . لم يكن يدعى المعرفة قبل سر تلك المعرفة ، ذلك السر الكامن فوق كل ما يستطيع الكشف عنه ، « المتخلص حتى القحط الكامل للقدرة دون مادتها » . وبكلمة أخرى التفكير المتخلص حتى هيكله العقلي وحتى أساسه الأكثر تجريداً ، التفكير الذي يشبه « سيطرة المعرفة على الكل » .

لقد لخص فاليري هذه الطريقة (النظرية) في « المدخل إلى طريقة ليوناردو دو فينشي » (Introduction à la Méthode de Léonard de Vinci) « اذا كنت قد أرشدكم إلى هذه الوحدانية وحتى هذا الموضوع اليائس ، فذلك لأنّه كان يجب أن أقود الفكرة التي كونتها عن المقدرة العقلية حتى نتائجها النهائية . ان طابع الإنسان هو الوعي ، وأما طابع الوعي فهو ارتقاء مستمر وانفراج ، دون راحة أو استثناء، عن كل ما يظهر . انه عمل لا يتضمن ، مستثنٍ عن نوعية ، كما عن كمية الأشياء التي

(٧) كتاب Telquel 1، ص: ١٤٤-١٤٥
Propos me (٨)

Proposme concernant

يشرون قرفي ! الكنيسة فقط لديها فن » . وقد أنهى هذه الرسالة « الأساسية » بعبارة وداع لكل شيء حيث يتركز فيها كل نتاجه: « من قبل ، عندما كنت أنا - قبل الأدب قبل العمارة - قبل الغيم » .

يجب أن نعرف لفاليري الصامت باستقامة قاسية وباصرار فريد وبارادة عنيدة لضاغطة امكانياته . وبالنسبة إليه ، كانت « قساوة الرفض ، ومقدار العلل المرفوضة، والامكانيات التي لا نحصل عليها تؤثر في طبيعة أدق القواهر » في درجة الوعي ومقدار الكبراء » . ففي « المقاومة ضد السهولة » يكتسب الأدب صفات أخلاقية » . وكما رأى ذلك بشكل جيد صديقه أندريله جيد ، فإن الطموح الذي يحركه لا يشبه طموح « الإبطال البلاكيين » . وعلى « مستوى رفض المقدسات والتعلق بالأمور الدينية » تجع فاليري أكثر من أي واحد منهم فهو يعرف كيف يحصل على الشهرة وما هي قيمتها وكم تكلف ، وهو يقبل بالثمن عندما يكون الموضوع « اعطاء نفسه العق بالاحتقار ، لأنّه يميل إلى احتقار كل شيء » . بهذا تكمن قوته . أما السيطرة التي يرغبها فهي مختلفة . أنها سيطرة العقل . أما الباقى فيبدو له ذا سخرية مرة ، إذ يريد السيطرة لا على عقول الآخرين وإنما على عقله هو ! معرفة طريقة عمله والسيطرة عليه لاستعماله حسب رغبته . ومن أجل ذلك يضع كافة جهده . وقد اعتبر منتقد أروع قصائده الشعرية وتجاربه النثرية الممتازة كتمارين رياضية » .

فإذا صدقنا أندريله جيد ، فإن فاليري كان يستطيع أن يمارس هذه الطريقة ليصبح رجل دولة عظيمًا أو سياسياً كبيراً أو ممولاً أو عالماً أو مهندساً أو طبيباً (٩) فالذى كان يهمه

(٩) مقال من الآرش ورد ذكره .

في السيد تيست ، (M. Teste) هذه الشخصية الخيالية التي تخوضت بينما ارادته في حالة سكر ، ووعيه في توازن غريب ، في هذه القصة نجح فاليري في تصوير نفسه بشكل ساخر لاذع ، وغدا من الواجب الاستماع اليه والتلذذ بهذه الروية الواضحة التي تصل الى درجة التدمير الذاتي . ان حالة عقله ذات مغزى .

« كنت مصابة بمرض الدقة العاد » .

« كل شيء سهل كان لا يثير اهتمامي » .

« يجب أن نعيد البحث عن الاحساس بالجهد ، كما أني لم أقدر النتائج السعيدة التي هي الشمار الطبيعية لقضائنا المولودة المؤلفات كانت تهمني أكثر بكثير من اهتمامي بطاقة العامل » .

« كنت أشك بالأدب ، وحتى بالشعر » .

« كنت أرفض ليس فقط الأدب وإنما أيضا الفلسفة بكمالها تقريراً وذلك ضمن الأشياء القامضة والأشياء غير التقية التي كنت أرفضها .

« لقد ولد السيد تيست في ذكري هذه الحالات .

« ان اعطاء فكرة عن وحش كهذا .. هو رسم ملامح وهمية (Chimère) للميثولوجيا الفكرية » . (١)

كان هذا هدف فاليري . لكن الصورة التي تركها لنا تكفي لعدولنا عن تمارين العقل : « لم اتعصب وراء الغباء . لقد رأيت أنواعاً كثيرة من الناس ، وزرت بعض الأمم ، وشاركت بدورى في بعض النشاطات المختلفة لكن دون أن أحبه . لقد اكلت كل يوم تقريراً وقاربت النساء .

« .. أعتقد أني كنت أحاكم الأمور جيداً

(١) مقدمة مكتوبة للترجمة الانكليزية من « السهرة مع السيد تيست » (من ٨٧)

تظهر ، وبواسطته يحاول انسان العقل أن يتحول أخيراً إلى رفض قاطع لأن يكون مجرد أي شيء » . (٢)

لقد كانت أفكار باسكال وحية للقلب . أما أفكار فاليري فإنها وحي للذكاء ؛ وهي بلا فائدة ترجى ، وهي بلا هدف ، تحظيم حقيقي للفكر الذي يرى حاجزاً أمامه يمنعه من دخول العالم وامتصاص القيم الإنسانية، انهاك « لأننا » دون حدود ولا هدف بواسطة فكرة استطاع الكبار فقط أن يقودها حتى النقطة النهائية حيث تستهلك نفسها ومن ثم يتراكمها « مندهشة ، عارية ، بسيطة للغاية على مذبح كنوزها » حتى ذلك الفراغ المطلق حيث الوجود يختفي تماماً في جوهره .

ويذهب البعض لكون كامو - في بحثه عن البطل العبي - لم ير في فاليري نموذجاً كاملاً للفكر العبي ، نموذجاً لسيزيف يدحرج الى الأبد وعلى نفس السفح ، صغرأ لفكرة مقلقة .

لقد رأينا في هذا النشاط ، في هذا العري التام تأثير الرياضيات على عقل فاليري لكن الرياضيات هي طريقة ، تحليل عام ووسيلة رائعة لفکر يتجاوز نفسه بلا انقطاع ويخلق من جديد ، يبتكر ويتوطن . وفي اللحظة التي انطوى فيها فاليري على نفسه، كانت نظريات النسبية وميكانيك المعنويات وغيرها من الامور العلمية تعيid النظر بموضوعات أقليدس ، ويبدو أن فاليري لم يعلق اهتماماً كبيراً على هذا التطور الذي يعتبر أهم حدث علمي في الفيزياء بعد نيوتن . إن مساواة عقل فاليري بعقل ديكارت - كما فعل أندريله مورروا - له شرف كبير لفاليري لأن عقل ديكارت كان منتصراً بشكل كامل الى تمثل هذا العالم .

(٢) مقطوعات مختارة من ٦٩

تشكل في نفس الوقت في نفسه . انه لا يتدرّب على «الحقيقة» وإنما على امتلاك العقل الذي يعتبره هيكل الامكانيات غير المحدودة «كان شيئاً لا يدور فيه الا ويعيش في مجال وجوده» .

ان بطل فاليري يشبه رجلاً من زجاج، رؤيته واضحة جداً ولسه ايضاً وتشكيله رفيق وناعم . رجل صنعه العلم بدرجات من الكمال بحيث يعكس مجموعة من المرايا التي لا نهاية لها . انه الترجسي المتعجب ليس بشكله وطبعه كما عند اندرية جيد وإنما بعقله ومادته !

بالنسبة للسيد تيست ، فان «الإنسان يفوز عندما يرضي عما يفعله» ، والعقل يجد مكافاته في ذاته ومع ذلك فان الآنا الفاليرية تكتشف حدودها بعد نضال طويل جداً «بعد شعوره بالقرف من التصرف بحكمة، ومن النجاح في أموره وطرقه المجدية» يفك السيد تيست «بتجربة شيء آخر» . لقد كرس حياته للتتأمل الدقيق في «الآنا» وأصبحت حياته انتقالاً من صفر الى صفر، ومن «اللاشعور وعدم الاحساس الى اللاشعور وعدم الاحساس» !

ماذا تبدو لنا تأملات فاليري اليوم غير مواكبة للزمن وغير انسانية؟؟ لأنها تريد أن تكون موضوعية وبعيدة عن متناول العواطف؟ لقد وجد فاليري دائمًا «سذاجة .. في أن يكون الإنسان كما هو أو حقيقة» . - انى أعتقد أن كرهه للرومانسية ، وللأحساس ، وللرهبة الانفعالية والسوداء البودليرية ، كل ذلك جعله يعدل عن كتابة الشعر . فقد كتب الى اندرية جيد عام ١٨٩١ يقول : «الشاعرية والغلاغنية هما شقيقتان توأمان . اني أكرههما» لم يكن يهتم بالمضمون وإنما بالطريقة التي صيغ فيها هذا المضمون . لذا فقد كان يعجب

في عقله . نادراً ما فقدت الرؤيا الصحيحة . لقد كرهت نفسي وعبدت نفسي - ومن ثم فقد هرمنا معاً «لو كنت اتخذ قراراتي كأغلبية الرجال لكنت اعتقدت اني لست أعلى منهم فحسب بل لظهرت كذلك . لقد فضلت نفسي ..» (١١)

هذه الكلمات التي غالباً ما طبعت على فاليري لم تخرج من فم السيد تيست وهنا الغرابة وإنما من فم ساره خيالي . ومع ذلك فان صورة السيد تيست ، توضح تماماً المثال الأعلى الذي كان يملّكه فاليري عن الراهب ، الرجل ذي السيطرة الكاملة على أفكاره والخاضع تماماً للانضباط القسري لعقله . ان السيد تيست هو بنظر هذا السارد الخيالي - أي بمنظار فاليري - بطل، شهيد العقل . أما السيدة تيست فرغم الاعجاب الذي تكنه له فانها أحياناً تسخر «عنفوان غيابه» ، «بصمته الداخلي المخيف» ، ان هي الا ذبابة تتعرّك وتدور في عالم من النظارات الثابتة » . « بالنسبة ، يعتقد السيد تيست أن العب يمكن في استطاعتنا أن تكون بهائم معاً » « لذا فهو يناديني على هواه .. كائن أو شيء » . لقد جعلها تفك في الفالب بلغز دون الله » ، غريب عن سر النفوس لكن مجرد من كل أمل .

ويقول السيد تيست في دفتر ملاحظاته وعلى الهاشم : « انى اعترف بانى جعلت من عقلي معبدًا لي . ولكنى لم أجد غيره ». ان ما يراه الأعمى ، وما يسمعه يجعله أصمّ وان ما يعرفه يظلم له تفكيره . العقل يجد يهمه وليس العين والرؤيا . في العقل يجد الضوء ، ومع ذلك « فمن المستحيل عليه أن يتلقى - الحقيقة - عن نفسه » لكثره ما يخشاه في أن يرى « ذاتاً جديدة غير عادية »

(11) السهرة مع السيد تيست (من ١٦-١٥)

الرئيسية له - وأصبحت الفلسفة بالنسبة له مؤسسة لتغيير كافة القيم كما أراد لها ذلك نيتشه . ان الشعور الرائع للمفكرة بالتعالي قد اصطدم بشعور الآخرين . ويحاول فيلسوفنا أن يفهم فيتأمل في الجمال والأخلاق: « كل فيلسوف عندما ينتهي من الله ، من نفسه ، من زمنه ، من المادة ، من الفنون ومن الجوهريات يلتفت نحو الناس وأعمالهم » .

بعد أن ابتكر « العقلي » (Le Vrai) بيذكر « الصالح » (Le Bien) و « الجميل » (Le beau) ويرى فاليري في دخول المثل العليا إلى تاريخ العقل « حدثاً أوروبياً بكل تأكيد » لكن ما أن يسرد لنا هذا التركيب النبيل حتى يعمد مؤلف « السيد تيست » إلى تجربته من قيمته « الأخلاقية » و « الجمالية » تتفكمان أمام عينيه إلى أوهام ضائعة . أما « المعرفة » فتبعدوا له متسائلة أمام تطور العلوم نفسها . ونجد هنا فكرته القديمة التي بعوتها « كل معرفة بدون مقدرة فعلية لا تمتلك إلا أهمية شكالية ولا تصلح إلا لتكون وصفة لقدرة خاضعة للتدقيق » .

اذن لا يمكن اعتبار « تعريف الجمال » إلا كوثيقة تاريخية أو لغوية ، أو مجرد عملية بسيطة شفهية ستفقد قيمتها بعد فترة .

حينئذ وعلى أنقاض « الحقائق » تبرز سيطرة وجهة النظر الجمالية ! « اذا كانت الجمالية بالفعل موجودة فإن الفنون ستختفي أمامها - أي أمام جوهراها لكن هذا غير ممكن ! يستطيع الفيلسوف أن يحاول السيطرة على الفنان ، أن يتصنه ، أن يشرحه لكن الفنان يتملص من التعيق، وأحسن من ذلك أنه ينتصر ، ولا يبقى من الفيلسوف إلا الشكل الذي بواسطته قاد برهانه . » لو نقضنا أفلاطون أو سبينوزا ، فهل سيبقى شيء من بناءاتهم المدهشة ؟؟ أبداً لن يبقى

« بالمؤلفات التي يمكن إعادة صنعها » .

لقد كان يردد على مسمع اندرية جيد : « أرجوك ألا تناديوني بالشاعر . أني لست بشاعر وإنما سيد أصحاب الملل . كل جمال يجعلني أزوي النظر عنه . التعبير فقط يستهويوني » .

لقد وصف لنا جيد غرفة الفندق الصغيرة التي كان فاليري يقطن فيها في باريس حيث كان يبدو أن الأثاث الوحيد فيها هو لوحة أسود كبير كان فاليري يمضى ساعات بكمامها في كتابة معادلات ورسوم عليه . « لقد كنت دائماً أتصرف لكي أتحول إلى مخلوق ذي قوة كامنة ، أقصد أنني أفضل الحياة الاستراتيجية على الحياة التكتيكية ، أود أن أجدد تحت تصرفك لكن دون أن أتصرف ، إن الذي صعقني فوق كل شيء في هذا العالم هو أنه لا أحد يواصل حتى النهاية » .

ان الصمت الأدبي لهذا المتحدث اللامع كان تاماً استمر خمسة وعشرين سنة .

ولم يدفع فاليري هذا الاعجاب بقدرته وقناعاته كما دفعه في « ليونارد والفلسفة » أن هذا الكتاب يقابل كتاب « المدخل إلى طريقة ليوناردو دو فينشي » الذي بدأ بكتابة مقاطعه الأولى بعد عامه العشرين يقليل لها فإن صحته كان محدداً بين فترتين خصبتين كتب فيما أحسن نتاجه . فمن 1889 إلى 1894 كتب بالتدرج « الأشعار القديمة » حتى « السيد تيست » ومن 1917 إلى 1924 ظهرت مؤلفاته « الإلهة الفتية » « اوبيلينوس » و « المفاتن » (Charmes)

ورغم أن « مسائل المنهج » لا تعطى بالألوية في « ليونارد والفلسفة » فإن فاليري يهتم بها كثيراً . فقد ظهرت المعاولة الجمالية - والتي تدين لها بكل المؤلفات

الذى يحاول أن يعلو على طبيعته معة أكيدة عن « الاسكندرانية » (*) ، أي عن حضارة استهلكت ما استطاعت أخذه من المعرفة . لم يعد الذكاء بالنسبة له مقدرة تطبيقية أو قيمة ذات استعمال مباشر أو منظاراً موجهاً على العالم وإنما قوة تخدم نفسها بنفسها وهي معجية بهذه اللعبة . إن انحطاط التفكير أو الفن أو الحضارة يحصل عندما تحل الطريقة محل النهاية والشكل محل المضمون والعين محل الرؤية ، ويصور فاليري هذه المرحلة بكل دقة ، مطلقاً لم يكن هوميروس ، أو دانتي أو شكسبير ليفضلوا أنفسهم على مؤلفاتهم ولا غوته الذي يقى حتى الساعة الأخيرة فضولياً في عملية الخلق ولا حتى نيقشه الذي كانت المسائل الفكرية البعثة تبدو له خالية من المعنى . لكن فاليري ، في جفافه وعرقه يتمنى بما سيكون عليه المفكر « الغالص » المقصول عن جسده والمتعرج من خليته والتي التهمته آلية التفكير العبشي .

« ومع ذلك ، فإذا وضعنا الفلسفة على حدة ، فقد ظهرت مخلوقات فريدة نحن نعلم أن تفكيرها المجرد كان دوماً يهتم بالمجازيات والتطبيقات والبراهين العساسة لمقدرة التركيز ويبعد أنها كانت تمتلك سرعات العلاقات الدائمة بين القسري والضروري . لقد كان ليوناردو دو فيتشي النموذج الكامل لتلك المخلوقات العليا » .

هذه العبارة الأخيرة في « ليونارد » هذه الكتاب الغريب الذي لم تذكر فيه ولا كلمة عن الرجل الذي يحمل اسمه – إلا يمكن أن يكون فاليري قد طبقها (أي العبارة الأخيرة) على نفسه ؟ إنه بالفعل من خلال هذه

(*) الاسكندرانية : حضارة إغريقية خامسة بالاسكتدرية (القرن الثالث قبل المسيح إلى القرن الثالث بعد المسيح) .

شيء ، أي شيء ، إذ لن يبقى إلا مؤلفات فنية » (١٢) .

اذن وبوسيلة مختلفة عن بروست يصل فاليري إلى نفس النتيجة : الفن هو التبرير الوحيد لمؤلفات العقل . لكن الفن ينظر بروست هو وسيلة لاكتشاف حقيقة ثانية – عبر العالم الحقيقي – بقيت غامضة عن العيون غير المدرية . لقد بدأ « الفن » القادر الوحيد على أن يقود إلى الأبدية في عصر ظهر فيه أن الحضارة المادية تبدو مؤمنة . إن الرمزيات سوف يكونون آخر الأجيال الأدبية العظيمة التي سوف تبقى « وجهة النظر الجمالية » بالنسبة لها – حسب تعبير آندرية جيد – هي « الوحيدة التي يجب النظر من خلالها » للحكم بشكل صحيح على عمل فني معين .

ويشغل فاليري مكاناً خاصاً بين « مفكرينا » الحديثين . انه واحد من قلة نادرة سخرت بالمعرفة ، ولا ترغب في امتلاك العالم أو تدعى الشرح أو اكتشاف النهايات الأخيرة . ان التفكير ليس الا لعبه بالنسبة له ، مسيرة متوافقة بشكل رائع ومكتفية بنفسها . انتا لن تستطيع وضعه بين الفلاسفة . الفلسفة هي شرح دوري للعالم ، أنها اكتشاف لعلاقة جديدة بين الإنسان والكون . العلاقة بين الإنسان والعالم لا تهم فاليري ولا حتى الاكتشافات العلمية أو التطبيقية وإنما فقط السلطة التي تخلقها والطريقة التي ترى فيها النور . وبالنسبة له يستعرض العقل دوماً ما يخلقه .

ان في كبرياته التي تشبه كبراء الفنان

(١٢) ياله من تخبط ! قيمة الفلسفة بضمونها وليس بشكلها .. إنها تسعن نحو الحقيقة أو ترفضها ، ولا علاقة للفن بذلك .

أدنى شك لم يتوصل فاليري في نشره مطلقاً إلى توافق أعلى بين الأسلوب وبين التفكير. وإنطلاقاً من حقائق يجملها سخيفة فقد ترك لنا نصاً حاسماً . هذا النص الذي أضحي سخيفاً فقط. وبعد أن أسيء التصرف به :

« الآن ، وعلى السطح المائل للالسينور Elseneur ، يرى الهملت الأوروبي الملايين من الأشباح .

« لكن هناك هامت مفكر . انه يتأمل حياة وموت العقائق . انه يرى كالأشباح كل تقاضاتنا ويندم عن كل لقب مجدنا .

« فإذا تناول جمجمة ، فإنها جمجمة عظيم ما هذا كان ليوناردو . لقد اخترع الإنسان الطائر لكن الإنسان الطائر لم يخدم المخترع تماماً كما يجب . . . أما الجمجمة الأخرى فانها لليبنزيز Leibniz الذي طاما حكم بالسلم العالمي . أما هذه فهي لكانت Kants . كانت الذي ولد هيجل ، الذي ولد ماركس ، الذي ولد

« أما أنا – قال لنفسه – أنا الفكر الأوروبي لماذا سيحل بي ؟ وما هو السلم ؟ قد يكون السلم هو حالة يكون فيها العداء الطبيعي بين الناس منتصراً إلى الغلق عوضاً عن أن يكون منتصراً إلى الدمار كما في العرب .»

لقد كان فاليري يتمنى بـ « أعموبة المجتمع العيولي ، بطراز معيشة النمل الكامل والنهائي » . أما القسم الثاني في تنبؤاته عن انحدار أوروبا والتي أضحت « كماهي عليه في الحقيقة ، أي قطعة صغيرة في القارة

« المجازيات » و « البراهين الحساسة » لتفكيره يجب علينا أن نحكم عليه أكثر من حكمنا على تفكير مجرد حتى العظم ، راض عن نفسه وغير قادر أن يتجاوزها . لقد أعطانا فاليري هذا البرهان في نثره . فنحن نجده أولاً في دراسة صغيرة يشرح لنا فيها آلية المانيا العدائية (غزو منهجي)

(« Une conquête méthodique » : « إن المانيا مدينة بكل شيء لظاهرة قد تكون أسوأ شيء في العالم » حسب بعض الأمزجة . هذه الظاهرة هي الانضباط . يجب علينا ألا نعتقرها . فهي تدعى في الأمور الفكرية « المنهجية » أما بالنسبة للالماني فهي الحياة نفسها . بالإضافة إلى أن المانيا أمة حديثة التكوين . لهذا فكل الشعوب التي تصل (بعد تأخير) إلى مرحلة الأمم الكبيرة تعامل تقليد ما قد صرفت الأمم الأخرى الأقدم منها قروناً بتكاملها كي تتعلمه . تماماً ككل مدينة حديثة التكوين تقوم دائمة على مخطط هندسي ان المانيا و ايطاليا واليابان وهي أمم ابتدأت بشكل متاخر جداً تقوم على أفكار علمية كاملة .»

لقد قيل كل ما هو أساس في قليل من الكلمات (يبدو أن فاليري قد نسي الناحية المزعنة للشعب الالماني . هذا الشعب الذي يعيش بشكل طبيعي في حالة عدم توازن ! وكما قال نيتشه : « هو من البارحة ومن بعد الغد لكن لم يكن له أبداً اليوم ») .

انتا نجد أيضاً انموذجاً لهذه الهبة التنبؤية الواضحة ، المتوازنة ، الهدامة والمحفظة في رسالته اللتين ظهرتا بعد الع رب الاولى (1919) عن أزمة العقل (٣) دون

(٣) رسائل ظهرت أولاً في The Athenaeum ثم بالفرنسية في المجلة الفرنسية العدائية NRF .

وحيدى ، يفلت من فاليري كما تفلت أصوات كثيرة أثناء المظاهرة . لكن وبخلاف غريب على العادة ، فإن هذا المفكرة المترفع عن خلائقه قد وقع هنا تحت سيطرتها . وهذا الغلاف يتاكد هنا بشكل حتمي في الحكم الذي أطلقه فاليري على التاريخ « التاريخ هو الانتاج الأكثر خطراً لكيمية العقل » .

« التاريخ يبرر ارادة الإنسان لكنه لا يعلم شيئاً أبداً » (١٥) .
ان هذا الحكم على التاريخ لا يعني شيئاً كبيراً غير أن فاليري لم يكن يعب التاريخ ولم يكن يفهمه مطلقاً لأنه في حكمه هذا لم يكن يهاجم التاريخ كعلم قائم بعد ذاته وإنما هو من الإنسان في إيجاد تبرير لنفسه بآى ثمن كان .

بعد الجزم يقوم فاليري بالمراقبة والملاحظة حيث يصبح تفكيره ثميناً جداً :
« ان الفواهر السياسية في عصرنا أخذت تصعبها تغيرات في الأصدعه لا مثل لها أو بالأحرى تغيرات في مستوى الاشياء : لا يوجد الآن مسائل محلية » .

« ان سياسة ريشيليو أو بيسمارك تفقد معناتها .. . منذ الآن فضاعداً لن يحدث شيء دون أن يتدخل فيه العالم كله » (١٦) .
ماذا سنقول للقرن العشرين - غير أن التاريخ قد مضى - عن تاريخ بياني مختلف ذي مقاييس جديدة شبيهة بالثورة التي تعيشها الفيزياء الحديثة اليوم والتي نسفت عالم أقليدس ؟؟ هل هذا يعني موت التاريخ - كما يعتقد فاليري ؟؟ أبداً ، لكن بالعكس نضع ورؤية جديدة للزمن كما فعل شبيغلر Spengler حين طبق قانون التشابه التاريخي

(١٥) من التاريخ (نظرات حول العالم العالمي ص ٤١) .

(١٦) نظرات حول العالم العالمي ص ٤٤ .

الآسيوية » (١) فإنه يشهد على قياس دقيق لعلاقات القوى ، هذا القياس الذي غالباً ما يغيب عن أذهان « مؤازري العقل » .
ومن المؤسف أن هنالك عيباً واحداً في هذا الشكل من تفكير فاليري ، وهو أن وضوحاً كهذا وقوه كهذه ودقة ورؤية موضوعية ودقيقة للأشياء وطريقة قاسية كهذه واثقة من نفسها في المديح والمقارنة - من المؤسف أن كل هذا لم يستعمل في الغالب .

ويبدو أن العالم لم يضع أمام فاليري الميزان القاسي الذي يحكم به عليه . كما أن هذا الحكم الذي يخرج بصوت جاف

(١) « ملاحظات حول عظمة وانحدار أوروبا » (نظرات حول العالم العالمي) ص ٢٣ - ٢٤ : « كانت أوروبا تملك ما يمكن لأخضاع وادارة وتنظيم باقي العالم في سبيل الأهداف الأوروبية . لقد كانت لديها امكانيات لا تقهرون ورجال خلقوها . وتحت هذه الامكانيات كانت تكنم غيرها أقوى منها وهي التي تحكم فيها . لقد كانت تتندى من الماضي . لقد تعلموا فقط منع الماضي . ان الفرسنة ايضاً قد مضت . ان نابليون هو الوحيدة الذي شعر بما سيعده وما كان مكتناً أن يقوم . لقد فكر على مستوى العالم العالمي ولكن لم يفهم . جاء مبكراً جداً : لم تكن الأوقات ناضجة وامكانياته كانت بعيدة عن التي نسلكها نحن . لقد أخذنا بعده نتدخل بشؤون غير ونفك باللحظة نفسها فقط .

لقد فضل الأوروبيون النساء أن يلعبوا « الارمانياك » * و « البورجينيون » * على أن يقوموا بالدور الكبير الذي عرف الرومان أن يقوموا به في الأرض وأن يحتفظوا به لعدة قرون » .

(*) الارمانياك والبورجينيون : اشاره الى النزاعات في عهد شارل السادس - شارل السابع (فرنسا ابان حرب المئة عام) .

عليه . لكن لا يستطيع الانسان ان يجدد او ان يخلق من جديد الا اذا أعطى نفسه بالكامل للمادة المطلوبة .

لقد كان لدى فاليري - الكاتب ما يكفي للاحاطة بهذا العالم وتنظيمه - كما كان يعتقد ! اي بكلمة واحدة . كان يعتقد ان عنده طريقة ! لكنه كان أعلى بكثير من المشهد حتى يهتم به في الحقيقة وحتى يشركنا به ايضا . ومن ناحية أخرى فقد يقى غالبا ، وخلافا لميادنه ، في منتصف طريقة أفكاره نفسها . كانه كان يخشى أن يتزمر بشكل كامل بأحد مؤلفاته . غالبا ما يشبه نشره حقول انشاءات فنري فيها لوحات نافرة رائعة ومختارات جديدة ومنقولات جميلة وعبارات هياكل كثيرة . ونادرًا ما يبدو المجموع من صوره بالرغم من كل شيء مع أنه كان يقيمه !

القديم (١٧) على الدورات الثقافية وحين خلق انطلاقا منها ومع كثير من المنهجية الدورية ، دراسة خارجية فضائية للتاريخ ، Arnald Toynbee حين طالب باهتمال النظرية « البطليموسية » عن السياسة لصالح النظرية « الكوبرنيكية » . لقد بقى فاليري - هنا - تحت مستوى تفكيره في الحدود التي ادعى أنه يسيطر فيه

(١٧) ومع ذلك فقد كان فاليري يعرف أهمية طريقة الاستنتاج بالمقارنة (بالتشابه) . من كانت لديه موهبة المقارنة يربّع الوقت كلما مارس هذه الموهبة » . أما الذي لا يمتلك هذه الموهبة فإنه لا يفهم عمل المقل الا بلغة واحدة (وأيضا قد لا يفهم هذه اللغة) ولا يعمل الا بشكل مباشر » (الدفاتر VI Cahiers VI ص ١٠٧) .

فاليري الشاعر

إني أرى في الشعر النوع الأقل استحقاقاً في العبادة (١٨)
لا شيء أسهل من تنظيم قصيدة طويلة غامضة كي تنير الأفكار (١٩)
أيهـا الشـبيـه ! وـمع ذـلـك أـكـثـر كـمـلاـ منـي
نـرسـيسـ

نفسه لعيقريته . ان تأثير مالارمية يبدو واضحا في اشعار فاليري الاولى .

ومع أن أكثرية « القصائد القديمة » شارك في جو العصر الشاعري (احدى هذه القصائد « قيسر » تشبه اشعار هيريديا) ، فإن البعض منها يكشف عن حنان اثنوي عن رومانسية رفضها فاليري بشدة باللغة فيما بعد : « السكون الكبير ينصرت الي وفيه انتصت للأمل .

بينما يحاول النثر الفاليري خلق نظام معين ، فإن الأبيات الأولى لفاليري تعطيها فكرة عما كان يستطيع أن يقدم لنا لو ترك

. Tel quel, I (١٨)

(١٩) فريدريك لوفيفر Fredéric Le Fèvre فاليري .

(٢٠) قصائد فاليري . مجموعة الأبيات La Fileuse p. 11 ١٨٩١-١٨٩٣ .

عليه بانه أعمل » . وقد كتب جيد يقول :
 « أني لا أعرف مثلاً أكثر احراجاً لصبر
 وكبارياء وایمان » . ثم فجأة ، حدث الانبساط
 الرائع المعروف . » (٢٢)

وفي عام ١٩١٧ « وبعد سنوات عديدة من اهتمام فن الشعر » قام فاليري بكتابته « تمرين » أهداء إلى اندرية جيد « كنوع من الوداع لألعاب المراهقة » . لقد عرفت « الإلهة الفتية La jeune Parque مصيراً لاما خلال عدة أشهر - كان يبدو كان فاليري ، كـ ميله بروست ، يعود من غياب طويل كانه اليزار أو يقوم من بين الشعراء الأموات (٣) » . و يبدو

(٢٢) اندريه جيد Incidences من ٢٠٨ - ٢٠٩

(٢٢) قام ليون بول فارج Léon-Paul Fargue بتصحيح مسودات «الآلهة الفتية» وقام بقراءتها أمام مجموعة من نخبة الاصدقاء عند أرثور فونتين Arthur Fontaine ، صديق جيمس Jammes في ٢٩ نيسان ١٩١٧ ، وقد قام بقراءتها فيما بعد عدة مرات خاصة عند جان موهلفيلد Jeanne Muhelfeld ومند Adrienne Monnier Adrienne Monnier مونيه ان الآلهة الفاليرية ، هذه الشخصية الفريبة التي وصفتها مكتبة شارع الأوديون بأنها « منحوتة في البورفير وليس في الرخام » قد أثارت اهتمام باريس باكملها حتى وصفت بأنها « جد غامضة لدرجة أنها تهدب المقلع ولا تتوضّح مطلقاً » ، وهي تكشف عن عجائب بعدد المرات التي نظر إليها » . وقد قام فاليري لاربو Valéry Larboud بترجمتها إلى أصدقائه . أما أندريه جيد وسواريis Fargue فقد كانوا يرددون Suares إلى كل من يريد سمعهم بأن مؤلفها هو أكبر شاعر فرنسي . وبعد مدة اقتتنع الجميع بذلك ووجد فاليري نفسه معاصرًا بالناس من كل الفئات والأجناس مثل ما كان بروست يعلم بذلك .

ويتغير صوت الينابيع و يعذبني عن المساء،
وأنسمع العشب الفضي يكبر في الفلل
المقدس ٠٠٠» (١)

لقد تخلى فاليري فيما بعد بسرعة عن هذه الأبيات الأولى رافضاً الهامة لم يكن هو صانعه الأوحد ، « دون مواساة من أنه تلقى هذا الكلام الداخلي الذي بلا هيبة ولا جذور هذه الصور القصيرة التي تتبعول الواحدة ضمن الآخرى » وليس من كاتب طارد اللاوعي بشراسة كما فعل هو ، قد يكون آبولينير آخر وبودلير آخر قد زارا أحلام هذا الهاوي المللهم ، وبينون شك فقد يكون مؤلف « الالهة الفتية La jeune Parque لا يستعراض عنه ، لكن الذي يخشى منه أن يكون قد خنق وبكل برود وبتساویة كبيرة ووعي وارادة ، عبقرية أكثر حرية وأكثر انتلاقاً مما نكون تصورنا له »

الفن وربما اصر تعليمه من عبريته !
لقد عبد فاليري أدججار الن بو (« الكاتب
الوحيد الذي ربط الأدب بالعقل ») وما لارمييه
(لكن « كرها بالأدب ») ، ولما لم تكن لديه
« يومية القدرة بان يقترح على مخييلته بعض
الكائنات الضرورية أو أن يغرق العواجز
الروحية » التي كانت تعيق مسيرته ، فقد
وجد فاليري النعامة في الهرب .

« خلل خمس وعشرين سنة ، صمت وهو يعمل دون انقطاع ٠٠ وقنع بأن يحكموا

(٢١) الترجسي يتكلم ، ص ٣٥ . يعود تاريخها إلى ١٨٩١ نصفها رومانسي : ثالث أتعاب مالارميه وهيريديا ، لكن هذا المدحى أزعج المؤلف الذي كان آنذاك يبحث عن الكمال . وقد برهن الجامعي الأميركي ويتنبئ Ch. Whiting ، في مقارنته للنسخ المختلفة للاشعار التديمية Poèmes anciens (فاليري شاعر شاب - مطبوعات جامعة يال) أن البحث عن القساوة قد تم على حساب انطلاق الشاعر :

هل يتجرأ الزمن ، من بين قبوري المختلفة ،
أن يبعث مساء مفضلًا لدى العام ٢٠٠ ،
لكتها تتذكر قبلة الربيع وهي ترتعش .
ها هي تدعوا إلى التحول بكل اندفاع :
« أيها الموت ، تنفس آخر العيدة الملكية :
نادني ، فك قيودي ! ٢٠٠ واجعلني أياس
من نفسي المرهقة والصورة المحكوم عليها » .
« هل كان قلبي بجانب قلب على وشك أن
يضعف ٢٠٠ ؟ »

اسمع ٢٠٠ لا تنتظر ٢٠٠ السنة التي ستولد
فاني دمي الذي تتباون له بعراكات سرية ،
يتغلب العليل يأسف عن مأساته الأخيرة ٢٠٠ .
ويأتي الربيع ليكسر اليابس المختومة ٢٠٠ .

وبعد أن مرت المحنة ، والليل القلق
والاعصار ، تجد الآلهة الفتية نفسها أخيراً
« على ما كانت عليه » : « أيتها الآنا الغامضة
ومع ذلك ، ما ذلت تعيشين ؟
سوف تجدين عند الفجر
بمرارة أن نفسك لم تتغير .
» ٢٠٠ السلام ! يا آلهة الزهر والملح ،
والعب الضوء الفتى الأولى ،
الجزر ! ٢٠٠ » ٢٦ .

وحيثند ، تستطيع أخيراً أن ترك نفسها
للنعايس « للشعبين والكتوز » وأن تختلط
بالليل وهي تعلم بالشمس .

ومرة أخرى ستتكرر المعجزة . وسوف تكون
« المقبرة البعيرية » هنا ، القصيدة كلها
حرية وسعادة للعقل ، الجسد الذي تعرى إلى
الآبد والذي أعيد إلى قوى الموت والليل ٢٠٠ .
اللحظة التي أصبحت في حالة خالصة إلى الآبد .
« يامعبد الزمن ، زفة واحدة تعبّر عنك .

أن فاليري صادف هنا الآلة ، فلتتعي هذه
اللحظة القصيرة من النشوء في عمل أدبي وفي
حياة شديد الثقة بنفسهما ، وهذا التوافق
بين شكل ومضمون . لقد أراد الشاعر أن
يعطي لكل موضوع نبرة خاصة « انه حلم
موضوعه وبطله هو الشعور الوعي ، تصوروا
أنكم تستيقظون في منتصف الليل واذ بعياتكم
كلها تمر من جديد وتعدث نفسها عن
نفسها » ٢٤ . ان نقطة الانطلاق هي
نفسها كما في النرجس لكن الشعر يتطور في
اتجاهات عدّة بحيث يصبح « التلوين للتبدلات
النفسية ، والتغيير في الوعي أثناء ليلة
واحدة » . وتموت « الآلهة الفتية » - ملكة
السماء الأرضية - لكي تولد من جديد وذلك
بعد أن رأت في العلم أن أفعى الملاذات
الدينوية قد لدغتها ، وحيثند تنطلق الآلة
الفتية وهي مقعدة ومشوهة للبحث عن « الآنا » .
انها قصيدة عن الوعي ، عن الذاكرة عن
المستقبل وإذا أردنا عن الزمن الذي وجد .
اصغوا إلى هذا النشيد عن المجد :

» ٢٠٠ ياحاجين اضطهدهما ليل كالكتنز .
كنت أصلبي متحسباً في ظلماتكما الذهبية ،
ليل أبيدي كان يلتفني ،
ووهبت نفسك في فاكهة محمية كان يلتهمها ،
لم يكن يدهبني شيء بآن رغبة بالموت يمكن
أن تنقض
في هذه النواة الشقراء تحت الشمس ٢٠٠ ٢٥ .
لكن ، بسرعة ، ما ليث أن انزلق ظل بين
الآلهة ونظراتها :
ظللي ، آيا موبياني المرنة والمتعركة .
انزلق ! أيها القارب الجنائزي ٢٠٠ .
ويبدو أن الآلهة الفتية تسأل نفسها وهي
قلقة من الليل : « ألم أرى نفسي بعد فترة ؟ » .

(٢٦) قصائد فاليري : الآلهة الفتية ،
ص ٧٣ - ١٠٦ .

(٢٤) رسائل إلى البعض ، ص ١٤٤
(٢٥) القصائد Poésies ، ص ٨٠ .

« .. . وكما أن الأذن ، تضيع ثم تجد ، من خلال التموجات السيمفونية ، صوتارهبياً ومستمراً لا ينقطع عن التواجد فيها ، فان الآنا الغالصة ، العامل الوحيد والرتب للكان ، تقطن في حواسنا إلى الأبد .. . »^(٢٩)

هذا الخلق الجوهرى والمستمر يجد في القصيدة تعبيره الأمثل ! ان الزمن في أعلى نقاطه هو العمل الفنى ، المفاجأة السعيدة التي تنسينا « هروب الأيام الذى لا يطاق ».

وهنا ، جسد فاليري القوانين التى كان يعلمها لهواة القصائد :

« القصيدة هي فترة من الزمن يستنشق القارئ أثناءها قانوناً مهياً من قبل ، ليس هناك من صرف وإنما حقد غير اعتيادي ينتقى انى أجد دون مشقة لغة هذه السعادة . انى داخل بشكل مزيف ، فكرة أكيدة ، رائعة التنبؤ ، ذات الفجوات المخصبة ، ودون ظلمات غير طوعية ، حركتها تقيدنى وكميتها تتراكم على ، فكرة منتهية بشكل غير عادى .. . »^(٣٠) ان ما يلقت النظر في هذا التعريف هو انه ينجرد من الشعر كل ما كان يبدو ملكاً له منذ الرومانسية كالنفح والاشعور والاحساس والهوس وبكلمة أخرى : العربية .

ان هذه « الفكرة الزائفة » وهذه « الفجوات المخصبة » وهذه « الظلمات الطوعية » كل هذا يعيدها إلى مالير Malherbe الواقع ، وتفكر بآيات بوالو Boileau . (« في (النشيد l'Ode) الفوضى الجميلة هي تاثير من الفن ») ،

٢٩) متونات Variété I من ص ٢٠٤ .

٣٠) القصائد

L'amateur de poèmes. Poésies من ٦٥ - ٦٦ .

اني أصعد الى هذه النقطة الندية واعتداده . انى أشتمن هنا رائحة دخانى المقليل .. . »^(٢٧) لكن أجمل أبياته هي بلاشك التى خصصها عن مجد البحر - « هذا السقف الهادىء، حيث تسير الحماائم » . أحياناً في وسط المغارات الجليدية تظهر لمعة إنسانية :

« لقد ذابوا في غياب كثيف ، وشرب الفخار الاحمر الجنس الابيض ومرت بين الزهور موهبة العين : أين هي من الاموات العبارات الأخوية ، الفن الذاتي ، والنفوس الفردية ؟ »^(٢٨) ان تأمل فاليري هنا يمكن في اللحظة الغالصة . هذه الذرة من الوجود الذى يضيعها الوعي بين استراحتين للاوعي (٢٩) . ان العقل ، وهو ينطمس في الزمن « الغالصن » يتوجب عصوراً وحالات وصوراً ويبتكر الماضي والأسباب . لكن الماضي ليس الا اعتقاداً وحواسنا تبرهن لنا على عدم استقراره ، وهو لا يأخذ معنى صحيحاً الا عندما يتذكر ، على المستقبل . ان « الالهة الفتية » و « المقبرة البعيرية » هما قصائد عن الزمن الذى كان ضائعاً ووهد ، والذي مقاييسه الوحيدة هو « الآنا » هذه « الآنا » التي نحس بها في داخلنا كنكر ثابت ، كاستمرارية لا يمكن تفسيرها ، كجزيرة منفصلة عن الزمن الذى يسيطر ، يلغض ويستوعب التجسدات العديدة والمغيرة لشخصيتنا .

٢٧) « القصائد » Charmes - المtribra البحريه ص ١٨٧ - ١٩٤ .

٢٨) لقد تكلم فاليري الناشر عن هنا « اللاوعي » حين تحدث عن النوم ، « هذه الكتلة الدافنة والهادئة والمعزولة بشكل غامض ، هذه القنطرة المثلثة من الحياة التي تنقل تاريخي وأمالي نحو الضوء .. . هذه الجزيرة التي تبقى فيها كحلقة من الدخان إلى الأبد » (A. B. C.) .

في الجلسة العامة للأكاديميات الخمس بتاريخ ٢٥ أكتوبر ١٩٢٥ على هذا الغلق المنهجي اسم «الشعر الغالص» في الوقت الذي كان الشعر يحاول فيه وتحت تأثير السيراليين أن يمتلك كل طاقات اللاوعي حاملاً عبء لغة ترفض التطبيع والقوانين! هذا الشعر فاليري كان يدعى العودة إلى الأساس رافضاً الموصيقي الداخلية والتيار الميتافيزيقي والتعلّم الالوهي، إلى هيكل اللغة بعد انتزاع كل شوائب الزمن منها!

هل نستطيع القول أن فاليري توصل إلى إيجاد هذه النقاوة؟ كلا!! لأن قصائده ترثى تحت عباء الرمزية، تحت فيضان من الذهب وألماس الذي لن يلبث أن يلعب معه مقابل سينية حيث تكمن غالباً الغاز جنسية وتطلعات ميتافيزيقية بالرغم عنه أحياناً (كما في خاتمة المقبرة البعريّة) وخاصة أن قصائده لا تبلغ النشوة.

ومع ذلك فلا شيء يذكرنا بالعصور الكلاسيكية وبالكمال الراسيني (راسين Racine) كما تفعل بعض أبيات «اللهفة الفتية».

«أنتم أيها الغاطسون في الموت حتى النموع هذه الومضات العليا، هذه الأسلحة التي لا تفهر،

وانطلاقات أبديتكم،
اني وحيدة معكم، مرتجفة، بعد أن تركت
مضجعي، وعلى الهاوية المهووسه بالاعوجية
أسأل قلبي أي عذاب يؤرقه،
أي جرم ارتكبته لنفسى .. او عليها؟»

لقد كان باستطاعة فيدر Phèdre أن تطلق هذه الصرخة وأن تلقي بهذا

وبقصائد القرن الثامن عشر التعليمية، وبخطاب منقسم أكثر منه بقصيدة، وصحيحة أن هذه القصيدة الطوعية هي غالباً مصطنعة، وتجابه قصيدة أخرى سحرية تحاول أن تضمننا في حالة من الجمود العقلي وهي سعر نيرفال Nerval الضبابي أو هو فمانستال Hofmannsthal أو ريلكه Rilke او آبولينير Apollinaire.

لقد حاول فاليري الوقوف بوجه الفكرة التي توجد لدى أكثرية الناس عن الشعر « فكرة غامضة جداً بحيث أن هذا القموض في فكرتهم هو تعريف الشعر بالنسبة لهم »! أما بالنسبة له فإن الشعر بالعكس هو الأدب « المترجع إلى أصله الفعال والمحقون بمثاليات من كافة الانواع وبأوهام واقعية، وبإذدواجية ممكنة بين لغة «الحقيقة» ولغة «الغلق»، يجب أن تكون القصيدة «عيداً للعقل»، ولعبة «رسمية ومحددة» : وأسمها نارية مهياً بشكل دقيق من قبل مهندس الكلام « وبعد العيد، يجب ألا يبقى شيء » اذن لا غرابة في أن يعطي الأهمية للشكل على المضمون وللهندسة الفكرية للقصيدة على قدرتها العاطفية، ان القصيدة هي حل لمعادلة انها « تنظم كل - المكن - في الكلام » الآن نفهم موقف فاليري من هذه الجاذبيات الجميلة الحساسة كالموسيقى والرقص ومن هذا الغلق المنظم الذي هو بكل تأكيد الهندسة المعمارية حيث يرى فيها فاليري امتلاكاً للعقل على الجسد وسيطرة الذكاء على المادة .^(٣)

Bremond وقد أطلق الأب برومون

. Amphion, l'Ame et la Danse. (٣١)
Eupalinos

لقد كان يجب الدقة والقساوة ومع ذلك فقد وقع فريسة لاكثر من غموض شكلي، وقد كتب يجرب الذين اتهموه بالظلمة وبالقوعة في مسرحياته :

« اني آسف باني نكتبت هواة النور ، لا شيء يستهويوني أكثر من الوضوح . لكن مع الأسف فان الظلمة التي يعيرونني بها هي عقيمة وشفافة ازاء التياكتشفها في كل مكان تقريباً . سعداء هم الذين يتلقون مع أنفسهم بأنهم يفهمونها تماماً .. اني أحسد كل هؤلاء الناس الواضحين الذين تحملنا مؤلفاتهم على التفكير بسهولة الشمس الناعمة في عالم من ذجاج » . (٣١)

ترجمة : اسكندر كيني

(٣٢) رسائل الى صديق (نسخت في « مقطوعات مختارة » من ٢٢٦) .

الاعتراض الى السماء : « أيها الغرباء الجبارون ، الكواكب العتيبة

تعراؤن أن تشعوا في البعيد الزمني
تقاوة وجبروتا لا أعلمها .. »

احيانا تكون قصائد فاليري معجبة الى حد كبير بالعلم والتقنية ومع ذلك فهي تبقى سجينه فكرة جلدية قد نظرتها مجردة من العبر « لقد كان يتنكر لكل ما هو مخالف لمتطلبات الكلام الغالص » ، ومع ذلك يبدو أن اشعار فاليري غير وفية لأنمن مافي الشعر : الأصلة .

قد يكون قد فرض شيئاً من المتفوقليا من الآلهام ؟؟ قد يكون ، برفضه الاستماع الى « الآنا الكريهة » ، قد نكل بالفضل جزء من ذاته ؟؟ كما لو أنه كان يستطيع ، والى الأبد ، البقاء على العياد وفوق مؤلفاته دون خوف من تجاوزها له .



قصة من البرازيل :

ماريا ذات الوشاح

للكاتب البرازيلي:
جورج أمادو

كان الغريب قد نزل هنالك قبل أعوام عدة ، أشقر صموتاً . وأنا لم أر قط شخصاً يحب الـ « كاشاسا » بهذا القدر . فأن يشرب المرء من الـ « تافيا » كما لو كان ماء ، فما في ذلك أية مداعاة للفخر ، اذ هو ما كنا نفعله جمِيعاً ، بحمد الله، غير أنه كان جديراً بأن يمضي نهارين وليلتين مكبًا على الشرب دون أن يزعجه ذلك . لم يكن محدثاً ولا مولعاً بالشجار ، وما كان يعني أغاني الماضي ، ولا يذكر بما سبق له أن حل به من مصائب . صموتاً كان ، وصموتاً ظل ، وقد أخذت عيناه وحدهما تتغضنان ، وتصفران أكثر فأكثر ، وفي العدقتين تتلظى شعلة حمراء .

كانوا يررونون عنه حكايا كثيرة ، يتسلسل بعضها بدرجات من الأحكام حتى ليحلو سماعها . وكان كل شيء عن طريق السماع اذ ما من شيء عرفه أحد من فم غرينغو ، فم مطبق لم يكن ينفتح حتى ولا أيام الخير ، عندما تصبح الأرجل من رصاص بضفط الـ « كاشاسا » المتراءكة . حتى أن مرسيدس ذاتها ، وهي الفضولية النموذجية ، التي لا يخفى على أي منا ميلها إلى غرينغو ، لم تفز بانتزاع أدنى تلميغ منه حول المرأة التي ذبحها في بلده وحول الرجل الذي طارده في العبال والوديان ، على مدى سنوات ، إلى أن غرز سكيناً في صدره ، واذ كانت تسأله عندما تجاوز الكاشاسا به العد ، كان غرينغو يظل مثبتاً نظره في ما لا يدرى ، وقد تخضبت عيناه الصغيرتان الزرقاواني فجأة باللون الأحمر ، وهما نصف مغلقتين ، وتصدر عنه غممة ذات معنى مرrib . تلك الحكاية عن امرأة قتلت بسبعين عشرة طعنة سكين في البطن ، لم أفر قط بمعرفة كيفية حصولها حتى الآن ، معززة بالتفاصيل ، بما في ذلك حالة مواطنه الشاب الذي طورد من مرفاً إلى مرفاً حتى اليوم الذي طعنه فيه غرينغو بالسكين ذاتها التي استخدمها في قتل المرأة بسبعين عشرة طعنة ، كلها في البطن . لا أعرف ذلك ، لأنه اذا كان يحمل موتاه في ذاته ، فهو لم

ت الخامرة الرغبة قط في التخلص من عبئهم ، حتى ولا حين كان يغلق عينيه وهو مغمور متلاش ، وقد خمدت أمامنا الجمرات العمر في حدقتيه *

لاحظوا أن الميت عبء ثقيل ، وقد سبق لي أن شاهدت عديداً من الرجال الشبعان يتخففون من حملهم ويسلمونه أحياناً إلى مجهول ، عندما كانت الخمرة تضطرهم إلى ذلك . أما عن امرأة ورجل غرس في بطنيهما خنجر .. فهذا مالم يسع غريينغو قط للتخلص منه ، ولهذا كان ظهره مقوساً ، بسبب ثقلهما دون أدنى ريب . لم يكن يتطلب أي عنون ، لكن الآخرين كانوا يرون تفاصيل كثيرة ، بل لقد كانت تلك حكاية جد مشوقة ، فيها مقاطع تبعث على الضحك وأخرى تبعث على البكاء ، كأيضاً حكاية جيدة *

لكن ما أود أن أرويه لكم الآن ليس حكاية غريينغو ، فسادع تلك لفرصة قادمة ، خصوصاً أنها تتطلب وقتاً ، فليس يكفي قدر يسير تافه من « الكاشاسا » - دون رغبة مني في جرح مشاعر مستمعي الأكارام - ليتمكن المرء من التحدث عن غريينغو وسرد قصة حياته المضطربة ، وحل عقدة لفظه . فسادع ذلك لمرة قادمة ، إذا سمحت به « اوكسالا » بعون الرب . ولن تفوتنا لذلك فرصة ، ولا جرعة طيبة من الكاشاسا ، اذ لم ت عمل دوارق التقطير ليل نهار ؟

ان غريينغو لا يمر هنا الا على نحو عابر ، كما يقال ، وقد جاء في هذه الأمسية الممطرة ليذكرنا أننا في عشية عيد الميلاد ، وبأشياء من بلده ، حيث يحتفل بعيد الميلاد بتالق ، وليس كما هي الحال هنا . فهنا ، لا شيء يقارن بأعياد القديس يوحنا ، بدءاً من أعياد القديس أنطوان وانتهاء بأعياد القديس بطرس ، أو بدءاً من « ميلاد اوكسالا » ، عيد الـ « بونغيم » ، والفروض المؤداة إلى كسانغو ، أبينا الرب دون الكلام عن « العجل بلا دنس في لابلاج » ، فذاك عيد حقاً ! اذ أننا فيما يخص الأعياد ، ليس ثمة من شيء نحسد عليه الآجانب .

على ذلك ، فقد تذكر غريينغو عيد الميلاد حين أبدل بورسينوكولا - هذا الغلاسي في حكاية الكلب الأعمى الذي كان يشحد - موضعه فقدع على صندوق النفط ، وهو يقطي قدحه براحة يده ليمنع عن حصته من الكاشاسا شراهة الذباب .

أفلا يشرب الذباب الحكول ؟ ليعدرنى الأشخاص العاضرون ، فاولئك الذين يؤكدون ذلك لم يعرفوا ذباب خماره آلونزو . فقد كانت الواحدة منه تجن بنقطة كاشاسا ، وتدخل القدح، فتتدوّق نصيبيها الصغير منه ثم تطير وهي تعطن كالغناص . ولم تكن هنالك وسيلة لاقناع آلونزو ، الإسباني العنيد ، بالتخلي من الديوبات التعيسة . فقد كان يقول ، وبحق ، انه اشتري العانة مع الذباب وأنه لن يتخل عنها مجرد أنها تفرم بالشراب . فما ذاك بالسبب الكافي ، فزبائنه كلهم يغرون أيضا بالشراب وهو لن يقدم على طردهم بسبب ذلك .

وانني لأجهل ما اذا كان الغلاسي بورسينكولا قد غيّر موضعه ليكون أشد قرباً من ضوء مصباح النفط ، أم انه كان مذ ذاك ينوي أن يقص حكاية « تيريزا باتيستا » ورهانها . في ذلك المساء كان الضوء ، كما سبق لي أن بينت ، مقطوعاً عن هذه المنطقة من الرصيف البحري ، فأشعل آلونزو المصباح وهو يغمغم . كانت تساوره رغبة في أن يطرد هم كلهم خارجاً ، غير أنه لم يكن يسمع ذلك . كان المطر يتتساقط ، مطر خفيف ناعم يبلل أكثر مما يفعل الماء المبارك ، وينفذ الى اللحم والى العظام . كان آلونزو اسبانياً قد أحسنت تربيته ، وتلقى علماً غزيراً كصبي يخدم في فندق . وعلى ذلك فقد أشعل المصباح وبدأ يضيّط حساباته بهدوء بقطعة من قلم . وكان الكلام يدور عن هذا وذاك ، وتنطلق الشتائم على الذباب ، ويقفز العضور من موضوع الى آخر ، تزجية الوقت كما يستطيعون ، الى أن أبدل بورسينكولا موضعه وغمغم غيرينغو بتلك الحماقة حول عيد الميلاد ، وما لا أدرى عن الثلج وعن أشجار مضاءة . وما كان لبورسينكولا أن يدع فرصة مماثلة تفوته . فطرد الذباب ، ونهل جرعة كاشاسا وأعلن بصوته اللطيف :

« كانت عشية من عشيّات عيد الميلاد تلك التي ربعت فيها تيريزا باتيستا رهانها وبدأت حياة جديدة .

- أي رهان ؟

لئن كانت « مرسيدس » قصدت تشجيع بورسينكولا بهذا السؤال ، فما كان لها حتى أن تفتح فمها ، اذ لم تكن بالغلاسي حاجة لهمز ، ولم يكن ينتظر رجاء

من أحد . وقد ألقى آلونزو قطعة القلم ، وملأ الأقداح . كان الذباب يطنـ
ـ ياللدوبيات السكري ! – واثقاً أنه صار خنافس .. وأفرغ بورسينكولا قدحه
ـ دفعة واحدة ليوضح صوته وببدأ حكايته . كان بورسينكولا ذاك أفضل قصاصـ
ـ خلاسي عرفته ، وما هذا بالقول الملقي على عواهنه . فهو يعرف الكثير من الأمور ،
ـ ويحسن روايتها إلى الحد الذي يجعل المرء يتخيّل أنه جلس إلى مقاعد المدرسية
ـ لولا أنه يعرفه بدقة ، فهو لم يدخل مدرسة غير مدرسة « المفارمة » ، في الطريق
ـ وعلى طول أرصفة الميناء . كان كطائـر « الصابـيا » اذ يروي قصة ، واذا كانت هذه
ـ قد فقدت بعض طلاوتها اذ أرويها أنا ، فليس مرد ذلك إلى الخلاسي بورسينكولا
ـ ولا إلى الواقع التي حدثـ .

تمهل بورسينكولا بعض الوقت إلى أن ركـزت « مرسيدس » جلستها على الأرض ، واستندت إلى فخذـي غريـنـغو لتحسين الاستـماع . فذكر عند ذاك كيف أن تيريزـا بـاتـيسـتا ظـهرـت على رصـيفـ المـينـاءـ بعد موـتـ شـقـيقـتهاـ بـأسـابـيعـ قـلـيلـةـ ، بـعـقـدارـ ماـ لـزـمـ منـ وقتـ ليـبـلـغـهاـ النـبـأـ هـنـالـكـ حيثـ كـانـتـ تـعـيـاـ ، فيـ مـوـضـعـ يـبـعـدـ كـثـيرـاـ عنـ هـذـاـ المـكـانـ وـصـلتـ لـتـعـرـفـ مـاـ جـرـىـ بـالـضـيـطـ فـبـقـيـتـ . كـانـتـ تـشـبـهـ شـقـيقـتهاـ ، لأـولـ نـظـرـةـ، بشـكـلـهاـ الـخـارـجيـ لـاـ بـرـوحـهاـ ، لـاـ حـرـكـاتـ مـارـيـاـ كـانـتـ خـاصـةـ بـهـاـ وـحـدـهـاـ ، فـمـاـ يـشـبـهـهاـ أـحـدـ وـمـاـ مـنـ أـحـدـ سـيـكـونـ مـثـلـهـاـ قـطـ . ولـذـاـ بـقـيـتـ تـيرـيزـاـ بـاتـيسـتاـ هيـ نـفـسـهـاـ ، طـوالـ حـيـاتـهـاـ ، مـعـتـفـظـةـ بـالـاسـمـ الـذـيـ وـلـدـتـ بـهـ ، دونـ أـنـ يـقـدـرـ أـيـ كـانـ أـنـ مـنـ الـلـازـمـ تـغـيـرـهـ . وـفـيـ خـلـالـ ذـلـكـ ، مـنـ ذـاـ خـطـرـ لـهـ يـوـمـاـ أـنـ يـدـعـوـ مـارـيـاـ ذـاتـ الـوـشـاحـ باـسـمـ مـارـيـاـ بـاتـيسـتاـ ؟

ولـأـنـ مـرـسـيدـسـ شـفـوـفـةـ بـالـأـسـئـلـةـ ، رـغـبـتـ أـنـ تـسـأـلـ : مـنـ كـانـ آخرـ الـأـمـرـ
ـ «ـ مـارـيـاـ »ـ تـلـكـ ، وـلـمـ «ـ ذـاتـ الـوـشـاحـ »ـ ؟

كـانـتـ مـارـيـاـ ، شـقـيقـةـ تـيرـيزـاـ ، كـماـ أـوـضـحـ بـورـسـينـكـولاـ صـابـرـاـ . وـرـوـىـ أـنـ
ـ مـارـيـاـ مـاـ كـادـتـ تـصـلـ الـحـيـ حتـىـ جـعـلـ النـاسـ كـلـهـمـ لـاـ يـنـادـونـهـاـ الاـ «ـ مـارـيـاـ ذـاتـ
ـ الـوـشـاحـ »ـ . وـبـسـبـبـ ذـاكـ الـهـوـسـ فيـ عـدـمـ تـفـويـتـ أـيـ زـوـاجـ ، كـانـتـ عـيـنـاهـاـ تـبـهـرـانـ
ـ أـمـامـ فـسـتـانـ الـعـرـوـسـ . لـقـدـ تـعـدـتـ النـاسـ كـثـيرـاـ عـلـىـ طـولـ رـصـيفـ الـمـينـاءـ عـنـ مـارـيـاـ

ذات الوشاح ، كانت جميلة كقلب ، وكان بورسينكولا وهو من هو في العلم، يقول انها تشبه تعجلي خيال جاء من البحر ، حين كانت تدرع الميناء في العشية . كانت جزءاً من الرصيف كما لو أنها ولدت فيه ، مع أنها وصلت مباشرة من الجانب النهائي من البلد ، مرتدية اسمالا ، ومحتفظة بذكرى كاوية عن التأديب الأبوى لها.

ويتوجب القول ان الأب باتيستا لم يكن من يتهاونون في مجال الفضيلة ، فلما بلغه أن ابن الكولونيل قطف زهرة العاشقة الصغيرة ، وهي أنضر من ثمرة خضراء ، انقلب غضوباً مجنوناً ، وأمسك بعصاه وأوسع ابنته ضرباً مبرحاً ، ثم ألقى بها خارج الباب، اذ لم يكن ليرغب بوجوده بني في بيته فمكانتها زاوية من طريق.

كذا تكلم الأب باتيستا وهو ينهال على ماريا ضرباً مفعماً بالغضب الشديد ، وبأشد من ذلك : بالألم الوجيع ، اذ يرى ابنته ذات الخمسة عشر عاماً ، الحلوة كحورية ، وقد لطخ شرفها ، دون مستقبل الا أن تكون فتاة هوى .

كذا أصبحت ماريا باتيستا هي ماريا ذات الوشاح وانتهى بها الأمر أن أفضت إلى العاصمة ، لأن قريتها النائية في آخر الدنيا لا تتبع أي مستقبل لها في مهنة البغاء . فلما بلغت آخر الأمر « سلفادور » ، وقد أنهكتها الغيبات من هذا الجانب وذاك ، وقفت على مدرج « ساو ميغيل » ، جارة صرّتها حتى نزلت « تiberia » وهي نائبة المشرفة على بيت دعارة ، وقد سألتها ما إذا كان قد تبادر لها أن تلك مدرسة ابتدائية ، اذ كانت ماريا تبدو لها جداً دقة وفتية .

ان محمل تفاصيل ما جرى من قبل ومن بعد ، سمعه من فم « تiberia » ، وهي امرأة محترمة جداً وأفضل معلمة في بيوت بنات الهوى عرفتها مدينة سلفادور دي باهيا ، وأنا لا أحمد سلوكها لأنها إشبنتي ، فما هي قط بعاجة إلى ذلك ، فمن ذا لا يعرف تiberia ولا يحترم خلالها العميد ؟ إنها امرأة ممتازة ، كلمتها كلمة ، ورؤادها في مثل حلاوة العسل ، دائمة الاستعداد لأداء خدمة .

في نزل تiberia ليس ثمة سوى عائلة واحدة ، ليس كل واحد لنفسه والرب للجميع ، كلا لا شيء من هذا . كل يعيها بانسجام ، وما الجميع سوى عائلة واحدة . كان بورسينكولا يحوز على تقدير تiberia ، فهو يشكل بنحو ما جزءاً من البيت ، اذ

يتعلق دوماً بعشق نزيلة من نزيلاته ، وتجده دوماً هناك اذا ما لزم اصلاح تسرب للمياه ، أو تغيير مصابيح احترق ، أو فتح مجاري السطح ، أو طرح أي متواقع خارجاً بركلة قدم في المؤخرة ، أو أي أحمق لم يراع قواعد الأدب .

على ذلك ، فتيريرا هي التي قصت عليه الأمور بدقائقها ، وتمكن من شرح حكايتها من البداية حتى النهاية بغير أن يصطدم بأية عقبة . وقد رغبَه فيها بنحو خاص أنه ما ان وقعت عيناه على ماريا حتى شفف بها حباً جنونياً ، بهوى لا برع منه .

باتت ماريا منذ وصولها الطفلة المدللة للبيت – وما كانت تبلغ وقته السادسة عشرة – تمعن تيريرا في تدليلها مع النزيلات اللواتي يكبرنها سنًا، فيعاملنها كما لو كانت ابنتهن ، يفرقنها بالألطاف والهدايا الصغيرة . حتى انهن قدمن لها دمية تستعيض بها عن لعبة من القماش كانت تمثل بها الخطوبة والزواج ، كانت ماريا ذات الوشاح تربع عيشها على رصيف الميناء ، فهي تحب مراقبة البحر ، شأن ما يفعل بنغو عام أهل البلاد الداخلية . فما يكاد الليل يسدل أستاره حتى كانت الصغيرة تهبط الى شاطئ البحر ، في ضوء القمر أو تحت المطر ، مطر دقيق أو عاصف ، كانت تمشي وهي تنتظر الزبائن . كانت تيريرا تؤنبها ضاحكة : فلم لا تتمكن ماريا في البيت ، في غرفتها ، مرتدية قميصها المزهري ، لتنتظر الأثرياء الذين يُقدِّمون على ارتكاب أمور جنونية من أجل صبا كصباها . وانه ليسعها كذلك الوقوع على ثري كبير ، عجوز يشفف بها ، دون أن تضطر لضاجعة هذا وذاك بمعدل اثنين أو ثلاثة في الليلة ، بل ان لها في بيت تيريرا ذاته ، دون أن تذهب بعيداً ، مثلاً في لوسيا التي تتلقى مرة في الأسبوع زياره مستشار في محكمة النقض «مايا»، الذي كان يمنحها جميع ماهي بحاجة اليه ، بما في ذلك وظيفة هياماً لذاك الكسول برسلينو ، معشوق لوسيا .

كانت تيريرا تستغرب أيضاً تمنَّع ماريا أمام العاج بورسينكولا الذي كان يتاكل من هو يكتنه لها ، غير أن الصغيرة كانت تضاجع هؤلاء واولئك الآه .

كانت معه تسير يداً بيد حتى جبل «سيرا» ، متأملة البحر ، أو الى جانبها مع تفنجات ولها ، اذ هما يخرجان مع آخرين في نزهة صيد بالقارب في ضوء القمر .

كانت آنذاك تروي للخلاصي حفلات الزواج التي حضرتها ، وجمال فستان العروس وطول الوشاح . الا أنها في ساعة الرقاد تقوم بما هو حسن ، في تلك الساعة كانت تقول « تصبيع على خير » ، تاركة بورسينيكولا مشوشًا ، في غاية الغباء .

تحدث بورسينيكولا على هذا النحو تماماً في أمسية المطر تلك ، حينما أثار غرينغو ذكر عيد الميلاد . لهذا أحب القصة يرويها هو : فالخلاصي يحترم الواقع التي حدثت ، لا يعدل أي تفصيل ، حتى من أجل أن يديه مجرى القصة في صالحه ، كان يسعه أن يقول بيسر أنه امتلك ماريا ذات الوشاح ، ومرات عديدة ، فذاك ما كان يتصوره الناس جميعاً وقد طالما رأوهما معاً على طول الرصيف . كان يسعه أن يتبعج ، غير أنه عرض ما جرى بالضبط عوضاً عن ذلك ، وهو مالم يكن مفاجئاً بالنسبة لبعضنا ، كانت ماريا تضاجع هذا وذاك ، وتتهيج وقتئذ ، فلا يمكن القول أنها ما كانت تحب الأمر ، غير أنه ما ان يتم ، حتى ينتهي بالفعل ، ولا ترغب في أن تعرف من بعد أي شيء . فان تحب حقاً ، وتتوعد للغيب ، الخ ، وما إلى ذلك ، ايه ! لا ، فهي لم تحب قط أي شخص . الا أن تكون قد أحبت الخلاسي بورسينيكولا لكن عندئذ لم ترغب أبداً بمضاجعته ؟ كانت تتمكث إلى جانبه طويلاً ، جالسة على الرمل ، والقدمان في الماء ، مداعبة الأمواج المتلاشية ، متعنة في الأفق الذي لا يبلغ امرؤ أن يتبيئه . من ذا رأى نهاية البحر ؟ أئمة منكم أحد ؟ أعدروني ، فأننا لا أصدق ذلك .

إذا كان هنالك من عاشق بحق ، فهو بغير ريب الخلاسي بورسينيكولا ، فلم تكن تنقضي عشيء دون أن يبحث عن ماريا على شاطئ البحر ، ويرصد حركاتها ، متلهفاً للذوبان فيها . كذا بالضبط حكى كل شيء ، دون أن يغفل شيئاً ، وما انفك هواء يوجعه ، ويرخي من صوته ، فهو في عشقه الطاغي أشد تعاسة من كلب بلا صاحب ، دائم الترقب لكل خبر من أخبار ماريا ذات الوشاح ، وتلقنه تiberيا منه سر في فجوة الأذن . هكذا سرد القصة ، ونفع في إعادة تركيب حكاية ماريا إلى يوم دفنتها .

فحين قطف ابن الكولونيل بربوزا ، وهو طالب فتى جميل القوم ، زهرة .

ماريا خلال العطلة ، لم تكن قد بلغت الخامسة عشرة ، الا أن جسدها ، وصدرها كانا منذ ذاك لامرأة . في الظاهر امرأة فحسب ، وبقيت في الباطن طفلة تلعب نهارها كله مع دمية خرق ، من تلك التي تباع بمئتي « ريس » في السوق . كانت تأتي بقطعة قماش ، فتخيط للدمية فساتين عروس ، مع وشاح وكل شيء . وأيام الزواج في كنيسة هذه القرية في آخر الدنيا ، كانت ماريا هناك ، تراقب ، وعيتها مثبتتان على فستان العروس . فما تفكّر بغير السعادة في ارتداء فستان مثله ذات يوم ، أبيض كله ، مع وشاح ينجر في الخلف وزهور على الجبين . كانت تفصل أثواباً للدمية ، وتكلّمها وترتب لها كل يوم عرساً ، لمجرد أن تراها تحت الوشاح والتاج . وقد زوجت دميّتها لحيوانات الزريبة كلها ، وبخاصة للدجاجة العجوز العميماء التي كانت تلائم أشد الملاعة لدور العريس ، لأنها لم تكن تعاول الهرب ، فتمكث قابعة في عمامها ، مطعية .

وحين قال ابن الكولونييل بربوزا لماريا : « أصبحت صالحة للزواج يا صغيرة ، هل تتزوجينني ؟ » أجبت نعم ، اذا هو قدم لها وشاحاً جميلاً . ياللصغيرة المسكينة انها لم تفك لحظة واحدة أن الشاب يتحدث بلغة جد مثقفة بالنسبة لها ، وان الزواج في تلك اللغة تعني أن تقدم على مضاجعته على شاطئ النهر . وقد قبلت ماريا ، وهي مهتاجة كلها ، ثم انتظرت الى مala نهاية له ثوب العروس ، والوشاح واكليل الزهر . فنالها بدلاً من ذلك تأديب الأب باتيستا الموجع ، واسم ماريا ذات الوشاح ، عندما شاع الأمر .

لكنها لم تفقد بسبب ذلك هوسها . فعين طردت من البيت الأبوى ، لم يعد يفوتها عرس ، مختبئة في الكنيسة حتى لا تُرى ، اذ لا يحق لبني أن تغالط حفلة زواج . فلما تزوج بربوزا الشاب، ذاك الذي أغواها ، من ابنة الكولونييل بوافنتورا – وياله من عرس عظيم ، تحدثت عنه الدنيا كلها ! – كانت هناك كيما ترى العروس الجميلة جداً ، فتاة من عائلة كبيرة ، لم يُرّ قط ثوب زواج أحلى من ذاك ، مع ذيل لا ينتهي ، و Shawh يغمر الوجه ، مطرز كله ، اعجوبة . وحدث من بعد ذاك العرس أن حلت ماريا على رصيفنا ودخلت بيت تiberia .

لم تكن تسليتها السينما ، ولا الملهمي ، ولا المرقص ، أو منهل الكاشاسا أو نزهة القارب . كانت متعتها الوحيدة عرساً جميلاً في الكنيسة تتملئ فيه من ثوب العروس . وكانت تقص من المجالس صور عرائس مع الوشاح ، واعلانات مخازن متخصصة في أثواب الأعراس . فتعلق ذلك كله بالدبابيس على جدار غرفتها ، فوق السرير .. وبقطع قماش جديدة ، تلبس ، بلباس عروس ، اللعبة التي قدمتها إليها تiberia وزيلاتها . إنها طفلة ، إلى العد الذي كانت تقول فيه لتiberia بشكل جد طبيعي : « سوف يأتي يوم أرتدي فيه ثوباً كهذا ! » فتضحك الآخريات ، ويلقين بالنكات والتوريات ، غير أن الصغيرة تظل في حلمها لا تريم .

وحل زمن نقد فيه صبر بورسينكولا من الانتظار . أتبه أن يرى نفسه دوماً موضوع سفرية ، كابتاؤها رغائبه ، محاولةً بتعدد على شاطئ البحر . لكل رجل عنفوانه ، وقد فهم أن ليس هناك ما يُفعل ، بعد أن طال الانتظار ، وهو لن يموت من هوى مرتبع ، فتلعك أبغض الميتات طرأ .. التفت تجاه كارولينا ، وهي خلasse ضخمة الجثة تزجي وقتها في التعدد له ، فبرأء بهذا النحو من ماريا ذات الوشاح ، مع بضعة من جرعات وافرة من الكاشاسا وضعكات من كارولينا . ومن بعد لم تعاوده الرغبة قط في المحاديث الودية .

عاد بورسينكولا عند هذا العد من القصة فطلب قدح كاشاسا صبّوه له في الحال . وقد كان آلونزو يمنع أي شيء مقابل حكاية يحسن المرء روایتها ، وكانت تلك توشك على النهاية . وكانت النهاية وافية الزكام اللعينة تلك التي حلّت بنصف الناس قبل سنين . كانت ماريا ذات الوشاح هشة ، فصرعتها العمى وقضت عليها في أقل من أيام أربعة ، وما بلغ النبا بورسينكولا الا بعيد أن قضت الصغيرة نحبها . فتثبت جانبًا ، اذ كان ملاحقاً بسبب المدعو غوميز ، البائع الجوال في آغوا - دوز - مينيوز ، المهووس بلعب الورق ، وخصوصاً بلعبة « بيزكا » . واللعب بالورق مع بورسينكولا ، يعني الخسارة المحققة . لكن غوميز لعب لأنّه كان راغباً في ذلك بعق ، وقد أخطأ اذ تشكي فيما بعد .

كان بورسينكولا اذن يدع العاصفة تمر ، حينما بلغته رسالة تiberia سائلة

إياد المجيء بالراح ، لأن ماريا كانت تطلب بعجلة كلية . ولكنها وصلت بعد أن قضت نحبها . فأوضحت لها تiberia نداء ماريا وهي في النزع الأخير : أنها ترغب في أن تدفن بثوب عروس ، مع وشاح واكليل زهور . والخاطب هو - كما قالت - بورسينكولا ، إذ كانا على وشك الزواج .

كان ذلك مطلباً جنونياً ، لكنه رجاء ميتة ، ولا بد من تلبيته ، وتساءل بورسينكولا كيف عساه يجد ثوب عروس ، وهي حاجة غالبة الثمن ، وقد هبط الليل فوق ذلك وأغلقت المخازن ؟ فكر بأن ذلك صعب ، لكن الأمور دبرت . فأولاء هن النساء جميعاً ، في بيت تiberia وفي الطريق ، عصبة بائعت الهوى ، وعجائز المؤسسات كلهن ممن ملئن الحياة انقلبن خائطات ، يفصلن ، ويختلطن ، ويضيّعن الثوب والوشاح والتاج ! وفي غضون لحظة جمع المال لشراء زهور ، ووُجدن القماش والدانتيل من حيث لا يدرى ، وحذاء ، وجراب حرير، وكفوفاً بيضاء ، أجل ، حتى الكفوف البيض ! فواحدة تغيط قطعة قماش ، وأخرى تثبت شريطة .

وقد زعم بورسينكولا أنه لم يشهد قط ثوب عروس كذلك جمالاً ومظهراً غنى ، وهو العليم بما يقول ، إذ أنه منذ أولئك بماريا ذات الوشاح قد حضر أعراساً كثيرة ، حتى بات يتقرّز من رؤية ذاك العدد من أنواع الزواج .

ثم إن النساء أليسن ماريا ، فهبط ذيل الثوب متداً من السرير على الأرض . وتقدمت تiberia مع باقة وضعتها بين يدي الصبية . لم ير أحد قط عروساً بهذا الجمال ، وهذا الصفام والنعومة ، وبهذه السعادة في ساعة الاحتفال .

جلس عندئذ بورسينكولا إلى جانب السرير ، كان العريس فأسك بيد ماريا ونزعت كلاريس ، التي كانت متزوجة وتركتها زوجها مع ثلاثة أطفال تنهض بتربيتهم ، نزعت من اصبعها وهي تبكي خاتم الزواج ، ذكرى زمن سعيد ، وناولته إلى الغلاسي . فجعله بورسينكولا ينزلق ببطء في اصبع الميتة ، وتأمل الوجه الفتني . كانت ماريا ذات الوشاح تتسم . أكان ذلك من قبل ؟ لا أعلم ، أما في تلك اللحظة ، فكانت تتسم ، هذا ما رواه بورسينكولا ، ضاماً إلى ذلك أنه لم يكن ثما ذاك

اليوم ، اذ لم يجرع قدحًا واحداً من الكاشاسا ، زوى عينيه عن وجه ماريا ، وراقت تيبريا ، وحلف انه رأها تتنقلب كاهناً ، منحنية تحت الأردية الكنوتية لتبارك الاتحاد . . . كاهناً عبد الجنة له مظاهر قديس . . . وملاً آلونزو الأقداح مجددًا فأنفرغناها .

عند هذا العد توقفت قصة الغلاسي بورسينكولا واستحال انتزاع كلمة اضافية منه حول ماريا ذات الوشاح . كان قد تخلص آخر الأمر من ميته ، وحط علينا حمله . رغبت مرسيدس أن تعرف كذلك ما إذا كان النعش أبيض شأن الحال مع صبية نقية ، أم أسود كما هي الحال مع الغاطئات . فرفع بورسينكولا كتفيه وطرد الذباب .

ولم يتفوّه بكلمة عن تيريزا باتيستا ، وعن الرهان الذي ربحته ، وعن حياتها الجديدة . على أن أحداً لم يلق سؤالاً حول تلك النقطة . ولهذا لا يسعني أن أروي شيئاً ، فما أتكلّم إلا بما أعرف جيداً ، وما أنا قادر على فعله هو رواية حكاية غرينغو لتلك أعرافها ، شأن الناس كلهم على الرصيف . رغم أنها ليست قصة تروى مع قدر معتدل من الكاشاسا كما هي الحال هنا ، باذنكم ، إنها حكاية تروى مع كاشاسا حسب الطلب ، ذات مساء ممطر ، بل الأفضل أيضاً إبان نزهة في قارب في ضوء القمر . ولكن حتى في حالنا هذه ، إذا رغبتم في ذلك ، فيسعني أن أروي القصة ، اذ أنني لا أجد ما يحول دون ذلك ■

ترجمة : صلاح دهني

ساندور تاتاي :

كاتب هنغاري معاصر ، تجاوز الستين من عمره . درس الأدب وثالج اجازة فيه . الا ان القلق الذي كان يساوره دفعه الى السياحة ، مشياً على الأقدام ، في قسم كبير من القارة الأوروبية . عند عودته ، مارس منها مختلفة : اشتغل عاملاً ومستخدماً وبائع ورق ، ومديراً وكالة سياحية . أول رواية نشرت له في عام ١٩٣١ اتبعها برواية أخرى عام ١٩٤١ سماها (المطر الغزير) صور فيها حياة الريف الهنغاري . ظهرت اتجاهاته الشعبية في كل كتاباته . بعد الحرب الثانية لزم الصمت عدة سنوات . في عام ١٩٥٥ أصدر رواية (الاسرة سيميون) صور فيها تدهور حياة أسرة بورجوازية في فترة ما بين العولين العالميين . في فصص القصيرة ، يصور أشخاصاً نموذجين والتبدلات الكبيرة التي طرأت على المجتمع في الريف الهنغاري .

قصة من هنغاريا :

على الطريق

للكاتب الهنغاري :
ساندور تاتاي

القطار يسافر في الساعة الثامنة والنصف ، لا يزال ، اذن ، أمام اينياك توت ، متسع كبير من الوقت ، ليركب باص الساعة الثامنة ، الذي يوصله الى المحطة ، بيد أنه ما كاد يفرغ من اطعام بقرته الوحيدة ، التي خللت ملكية خاصة له ، حتى أخذ يرتدي ثيابه ، في الساعة السادسة تماماً ، كان جاهزاً ، وقد لبس بدنته المخصصة لأيام الأحد . ما العمل لتزجية ما تبقى له من الوقت ؟ علام الاستزادة من جمعة زوجته ، التي كانت قد أفرغت كل ما في جعبتها حول هذه القصة ؟ قالت كل ما عندها . قالته مررتين ، بدلاً من مرة واحدة ، وما أكثر ما قالت من الكلام الذي لا فائدة منه ! بدأت اندفاعها هذا ، ظهر البارحة ، منذ أن تلقينا رسالة الرفض ، وحين جاءته بالغداء ، انتهزت هذه الفرصة ، وطلبت اليه انجاز نصف ما بقي لديها من العمل ، كي تتمكن من التحدث كما تشاء ، طول فترة بعد الظهر . وأثناء العشاء أيضاً ، تابت حديتها ، وما كان على اينياك توت ، الا أن يقضي الليل كله ، جاماً ، بلا حراك ، كأنه وتد ، اذ ما أن يئن "السرير تحته ، حتى تعاود سؤالها : « اينياك ، أنائم أنت ؟ » ٠٠٠٩ ٠

كان اينياك توت ، لا يمكت شئ في الدنيا ، مثل الكلام الفارغ . لهذا ، في الساعة السادسة وبضع دقائق ، اغلق الباب الصغير وراءه ، وقد عقد النية على التوجه الى المحطة ، مشياً على الاقدام . لقد عزم عزماً أكيداً بمساعدة هواء الصباح الندي ، على تفنيد ما يجب ابقاؤه ، من كل هذه الاحاديث ، التي لا نهاية لها ، كي يفكر فيه بنفسه . غير أن عبارات زوجته المفكرة ، ما زالت تطن في اذنيه . . .

« هي مرفوضة اذن ! . . . ابنتنا لم تقبل في الجامعة ، وأنا أسألك : من هم المقبولون اذن ، ان لم يكونوا أولادنا ؟ كنا دائمًا اجراء ، اجراء في المزارع ، منذ أن جتنا الى الدنيا . . . أبي وأبوبك وأجدادنا ، الاسرة ما كانت تمارس الا هذه المهنة ، اجراء كل هؤلاء الاساتذة ، الذين أغلقوا الباب في وجهها ، في وجه ابنتنا ، أيوجد بينهم ، يا ترى ، من عانى جزءاً مما عانينا نحن من الآلام ! في عام ١٩١٩ كنت أنت جندياً في الجيش الاحمر ، أليس صحيحاً ؟ وان كان في هذه البقعة ، من ناضل ، من أجل الاشتراكية ، فنحن من ناضل ! وقد تحملنا من أجل ذلك ، عنت الاسرة كلها . وأنا في المقدمة ، مع أولادنا الخمسة . . . والآن لا شيء ! ابنتنا لا مكان لها في الجامعة ! رغم أنها ذكية ، أنا أعرف هذا أكثر من أي انسان آخر . هي لم تحصل على درجة ممتازة في البكالوريا ، هذا صحيح ، ولكنها ، أذكي من كل رفيقاتها في الصف . وقد عانت أيضاً مشقة كبيرة في تعلم اللغة الروسية . قال ابنتنا ، جانوس آنثى ، ان من الامامية البالغة ، أن يتقن المرء لغة أجنبية ! وذقتُ الامرَين ، حتى تمكنت من دفع أجور الدروس الخصوصية ، والآن ، يريدون أن يجعلوا منها أجيرة مزرعة ، أو على أكثر تقدير ، مستخدمة في مكتب التعاونية ؟ وماذا بعد ؟ عليها أن تسجل اسمها كي تتلقى دروساً في العناية بالطيور ؟ وأنت الذي لا تتغوفه بعرف ! أنت لا ترى هذا كله ، الا نعمة وبركة ! في كل حياتك ، ما كنت الا خرقه بالية ، ولهذا السبب نحن دوماً في المؤخرة . . . اني أريد أن أجعل من هذه الفتاة طيبة ، واذا قلت أريد ، فاني لا أتنازل عن شيء . . . وعلى الاخص ، اياك أن تعود لتردد على مسامعي أغنيتك المهدوة ، ان التعاونية بحاجة الى انسان ذكياء . . . أنت أكسل من أن تهتم بقضية ابنتك ، هكذا أنت ، وكفانا ما تبشرنا به ، بخطبك الطويلة عن مستقبل القرية . . . هل أنت من الانبياء حتى تضحي

الآن بابنتك في سبيل ازدهار الزراعة؟ سأقول لك من أنت؟ أنت خرقه، هكذا أنت، وأنت جبان، لأنك لا تتجرأ أن تذهب إلى العميد وتقول له، ما يجب قوله؟».

لم يكن اينياك توت، قد رأى في حياته عميداً من لحم ودم. هذه الكلمة تثير في نفسه صدى غامضاً، علويًا، ولكنه ما كلف نفسه، في حياته، أن يعرف ماذا تعني بالضبط. أما النسوة، فهنّ يتعلمن، دون ريب، بسرعة عجيبة، جميع هذه الكلمات الغريبة، حين تمس أولادهن، ولو من بعيد.

«حسناً، حسناً، أنا لا أطلب منك أن تتنصب وحيداً، أمام هذا العميد. ابنتنا جانوس، سيدهب معك، وهو يعلم ما يجب قوله. فان رافقك ليقول كلمته، وان أراد ذلك حقاً، فالصغيرة ستقبل لا محالة. وان لم يستطع تحقيق ما يريد، مع مرکزه الرفيع، فذلك أمر غريب مخجل!... ولكنني واثقة من أنه سيفعل ما يلزم، لأن الصغيرة محببة اليه. أما أنت، فكما أعرفك، لا تتجرأ حتى على ازعاج ابنك، مهما حل بالصغيرة. مع أن جانوس، لا يستحيي بنا، وأنت تعلم هذا! فتعن أول من اكتب لتأسيس التعاونية، بتقديم الأرض التي وهبنا إياها الاصلاح الزراعي، أليس هذا صحيحاً؟ ولو لم تكن أنت، أول من انصاع، لما حظيت القرية أبداً بتعاونية! في هذه الامور، أنت تجيد التقدم على الجميع، ولكن، حين يخص الامر ابنتك، فموقعك يختلف تماماً!... بل لعل من الأفضل، أن أهتم بهذه القضية، بنفسى! وان فعلت فما عسامهم يقولون؟ «أليس لك زوج؟» هذا ما سيفكرون فيه حقاً...».

كان كل ما أجاب به، اينياك توت، هو التمتمة بأنهم لن يقولوا هذا الكلام مطلقاً. الحقيقة، هي أنه لن يتقدر اذا ما رأى امرأته تأخذ على عاتقها، تنفيذ هذه السخرة. كلا، حتماً، لم يكن هو ذلك الانسان الذي خلق ليتوسل إلى الآخرين. ولكن، ما حيلته؟ فحين تضع امرأته شيئاً ما، في رأسها تجيد التعبير عنه وتجيد تردديده، حتى ينتهي به الامر، دائمًا، إلى الاذعان كي ينعم بالهدوء. ولو عاد الامر إليه، لما فكر، أبداً، دون ريب، بالمضي مقابلة هذا العميد!

— حسناً ، قال في سره ، قد تكون ، في النهاية على حق ! اذ ليس في وسع المرء ، أن يتربّب هبوط القبرات على صحنـه ، مشوية ، جاهزة ! وما دمنا نريد لأولادنا حياة أفضل ، فلا بد من بذل كل ما في مقدورنا من جهد . . .

كان اينياك توت قد قطع جزءاً ، لا يأس به ، من الطريق ، بعد مغادرته القرية . كان يمشي بخطى ثابتة ، بين حقول الذرة الواسعة ، على الدرب الصغير ، الذي يختصر منعطف الطريق العام العريض . كانت رائحة الذرة اللطيفة ، المallow ، تتضوّع حوله . هذا الدرب الصغير ، ما أكثر ما من به المعراثر ، في كل سنة ، ولكنه ، سرعان ما يعود دائماً إلى الظهور . هذا ما كان في عهد الاقطاعيين ، ثم فيما بعد ، عقب قانون الاصلاح الزراعي ، حين وزعت الارض ، قطعاً صغيرة ، وما زال على حاله ، حتى الآن . ولو لجؤوا إلى اقامة حراس عليه ، في كل مئة متراً حارس ، لظل الناس حريصين على دربهم المختصر للمحافظة على قيمة الوقت .

فيما هو يفكـر ، بهذا كله ، عادت إلى ذهنه ، ذكرى ، تقادم عليها العهد ، فرأى نفسه سائراً على نفس هذا الدرب . . .

••• كان ذلك ، في يوم من أوائل الربيع ، بل على الاصح ، في أواخر الشتاء . كانت بقايا الثلج ، ما تزال في الحفر ، وفي هذا الدرب الصغير ، كان الوحـل غزيراً ، حتى يكاد المرء يغادر فيه حذاءه لدى كل خطوة يخطوها . متى كان هذا ؟ ربما ، منذ خمس وعشرين سنة . . . نعم ، ما أسرع ما يمر الزمن . كان ذلك أيضاً ، بسبب تعيـن زوجته ، حين اتخذت قراراً ، وما كان عليه ، الا أن يمضي لتنفيذـه طائعاً . كان ذلك أيضاً بخصوص أحد أولادهما . بخصوص جانوس ، أكبر أولاده سنـاً ، وكان يجره من يده . . . كان يمسـك بيده وهما على الطريق العام ، أما هنا ، على هذا الدرب الضيق ، فقد تركـه يمشي أمامـه . . . ما كان أكبر جسم هذا الولد ، وهو لم يبلغ الثانية عشرة من عمرـه ! مع ان الشـبع في أسرة توت ، لم يكن الا من الأحداث النادرة ، بيدـ أن هذا لم يحل دون نمو الـولد بسرعة ، وبدا ظـهره ، قليل التقوس . كانت بـدلة يوم الاحد ، التي ألبـسوه ايامـاً في هذا اليوم ، قد ضاقت عليه وظهرـت منها يـده المحمرة من تأثير البرد وتجاوزـت كـم ستـرته ، كما ظـهر قـسم

من جلده المائل الى الزرقة ، ما بين وجهه العذاء ، المثنى جلده عند الكعب ، وبين
أسفل السروال القصير جداً .

في هذه المرة أيضاً ، حاول أن يتصدى لارادة زوجته .

« لننتظر ، على الأقل نهاية السنة الدراسية » – قال لها – فالمعلم أبلغنا أن
غراة ستفرض علينا ، اذا ما أخرجنا الولد من المدرسة ، قبل نهاية السنة . وقال
أيضاً ، إننا بعملنا هذا نرتكب جنائية حقيقة ، لأنه أنجب تلميذ في المدرسة كلها .
وقال لي المعلم ، إن علينا ، أن نضحي من أجل متابعة تعليمه ، بدل تشغيله راعياً
صغيراً ، قبل اتمام الصف السادس . فلن يكون هو أول من يتلقى العلم على نفقة
البلدة أو القطاعي ، أو الرهبان أيضاً . نعم ، هذا الولد خارق الذكاء ، كما
قال لي معلم المدرسة ! » .

عندئذ ثارت ثائرة الزوجة واحمر وجهها غضباً .

« حسناً ، قل لصاحبك ، معلم المدرسة ، أن المرشدين والناسحبين ليسوا
الملزمين بدفع المال . فمن أين يريدني أن أقوم باطعام هذه المجموعة ، إلى أن يعين
الحصاد ؟ في أحد هذه الأيام القريبة القادمة ، ستذهب إلى الطاحون ، بأخر ما بقي
من أكياس القمح وستأخذه على العجلة الصغيرة أيضاً ! وهات وعاء الشعم أيضاً ،
وانظر كيف ظهر قعره ! ان نهاية الشتاء ليست على الابواب ! ٠٠٠ ومن أين لي أن
أقدم لهم الكساء والاحذية ؟ أتراءك أعجز من أن تجيب ! ٠٠٠ أو تظن أن ما أقوله ،
ان هو الا هراء ؟ وأنت ، لا تصدق الا معلم المدرسة ؟ هو يقول أن الولد ذكي ؟ اذن ،
تريد أن تجعل منه سيداً ؟ ولكنك مجنون ! لا تدري أن هذا يستغرق سنوات ؟ لا
تعلم كم يكلف من نفقات ؟ حتى وإن كان لا يكلف شيئاً ! أتظن أن في وسعنا ، أن
نستغني بما يمكن أن يكسب من مال ؟ الصغار ، عندئذ ، هم الذين لن يجدوا
ما يأكلون . هيا ، أيها الخيالي ! إنك تصدق كل ما يقال لك . آه ، ليتك كنت
رجلًا فقط ! ٠٠٠ » .

نعم ، لقد سمحت لنفسها أن تقول هذا . واستمرت كذلك طوال الليل .

«نعم ، لقد كبر ، والحمد لله ، وليس هو بطائش . في وسعه أن يحرس
الثيران . فحين كنت أنت في مثل سنه ، كنت تشتغل في الحقول . المهم أن تجد له
مكاناً لائقاً عند أناس شرفاء . وتريد مني أن أنتظر إلى العطلة الصيفية ؟ ولكن ،
قليلًا من التفكير ، أيها المسكين ، ففي العطلة الصيفية ، يطربون الرعيان الصغار
لكرثتهم ، بالرفس ! كن متبصرًا ، يا إينياك ! » .

لم تكن مخطئة حين قالت أن ليس لهم غنى عما يمكن أن يجنيه الصبي .
وعلاوة على ذلك ، فما عليه ، اذا أراد السكينة ، الا أن ينصاع لرادتها .

بيد أن معلم المدرسة ، كان على حق في قوله ، ان الولد ذكي . وقد بدت
amarat ذكائه ، واضحة ، فيما بعد . اذ ما كادت الايام تتبدل ، حتى أخذ يرقى ،
في سلم النجاح درجات واسعة . بيد أن هذا لم يكن من صنع أبيه ولا أمه .

— لولا نضالنا الطويل ، نحن أيضا ، لما تحقق ذلك ، ولما تبدل كل شيء في
بلدنا ! وتنهد إينياك توت كأنه يحاول أن يسترد شجاعته . الا أنني في ذلك العهد ،
كنت قاسيًا عليه . بيد أن الحياة ، لم تكن ترأف بي ! كان الصغير ، يمشي أمامي ،
وذراعاه تتارجعان . وكنت أنا الذي أحمل عنه صرة ثيابه الصغيرة ، لأن هذا
العمل ، يمكن أن يساهم ، في تخفيف العبء عنه . كان كثيباً ، وكانت أعلم أنه كثيب ،
ولكنه لم يكن ، ينبع ببنية شفة ، فما اعترض ولا احتاج ، الا أنه قبل مغادرة
البيت ، كان قد دسَّ في الصرة ، كتابه المدرسي ، ذلك الكتاب السميك ، الذي كان
مستعملاً في الصف السادس ، وكان يضم جميع المواد : التاريخ والحساب والقواعد
والمعلومات المدنية وربما التعليم الديني أيضًا . . . لقد اشترينا الكتاب عتيقاً
ومستعملاً ، ولكنه ، أعاد ترميمه وقام هو وحده بتجليله .

— كنا نمشي هكذا ، دون أن نتعادث تقريراً . أب وابنه ، لا شيء يدعوهما
إلى التعادث . آه ، لو كانت معنا أمه ، وكانت قد أسلحت في الحديث ! لم يتكلم هو ،
الآن بلغنا مشارف القرية المصودة ، اذ طلب مني أن أعطيه صرتة ، لأن
هذا أنساب !

— وهذه الصرة ، فتحتها سيدته ، لأنها كما قالت ، ت يريد أن تطلع على كل ما يدخل إلى بيتها ... إلى بيتها هي ! انه ، لم يكن يتمتع بحق الدخول إلى بيتها ، ما داموا قد هياوا له فراشاً صغيراً ، حقيقة في الاستبل ! مع ذلك ، قالت وهي ترمي بالكتاب على المائدة ! « ستعيد معك هذا ، إلى بيتك ، أيها الأب توت ! هذا الصبي ، عليه أن يفتح عينيه على الماشية ، لا على الكتب ، طالما هو هنا ! » .

كان هذا مفهوماً ، واينياك توت لم يعترض . أما الآن ، فهو يتذكر ، وان كانت هي المرة الوحيدة ، التي يرى فيها دموعاً في عيني ابنته البكر . على الرغم من هذا كله ، لم يبد أدنى غضب ، بل أكب على يد أبيه وقبلها وان لم يكن هذا مألوفاً في الأسرة . ثم التفت إلى فراشه الصغير ، وانصرف إلى ترتيب حوائجه ، تحت الوسادة وعلى مسامير الجدار .

في تلك الآونة ، لم يغامر اينياك توت ، أي شعور يشبه الالم أو العزن ، أما الآن ، وهو يستعيد هذه الذكرى ، فإن مرارة مضنية ، راحت تعز في قلبه . لماذا ؟ لأنه تقدم في السن ؟ أم لأنه فطن إلى أن العالم قد تبدل ؟

مع هذا ، بلغ المحطة ، باكراً جداً . إلى جانب المحطة ، حانة . دخلها ، لديه متسع من الوقت ، وطلب كأساً من الخمر . كان بحاجة إلى إعادة تنظيم أفكاره ، التي تشوشت ، بشكل عجيب ، أثناء الطريق . في مثل هذا اليوم ، منذ أكثر من خمسة وعشرين عاماً ، كان قد دخل هذه الحانة نفسها كي يتطلع ، مع قليل من الخمر ، كسرة الخبز ، التي كانت امرأته ، قد زودته بها ووضعتها في جيبه ، اذا ما نسي أسياد ابنته أن يدعوه إلى تناول الطعام ... وهذا ما حدث حقاً .

مع الأيام ، بروزت إلى الوجود ، حول المحطة ، قرية حقيقية ، صغيرة ، حديثة . والحانة ، لم تعد تشبه بشيء تلك الحانة ، التي كانت منذ خمس وعشرين سنة . فالجدران أصبحت نظيفة ، وفيها مقاعد ذات مساند وموائد ذات أغطية ومشرب منظم وصنابير ماء وجهاز للقهوة ...

أحس اينياك ، ويا للغرابة ، انه مثقل بشيء من الخجل . لقد صرف النظر عن العميد ، وأما ابنه جانوس ، فقد شعر بعجز كامل عن المضي اليه واطلاعه على طلبه . فما العمل ؟ كان يلوك في ذهنه عبارات ويمضنها ، كما لو كان يستشير محامياً ، ولكن ، دون أن يتوصل الى قرار . ان ذكرى تلك الصبيحة الشتوية ، منذ خمس وعشرين سنة قد صدمت بعنف آخر انتهارات زوجته .

كان قد أفرغ كأسه ، في الوقت الذي توقفت فيه سيارة الركوب أمام العانة . وكان هذا أشبه بانذار ، يحثه على شراء بطاقة للسفر ، ولكن ، العزن الذي يعتلج في صدره ، دفعه الى طلب كأس أخرى . كانت كؤوس الخمر التي شربها ، قد أشاعت الهدوء في نفسه .

— ما أكثر ما ينقصنا أحيانا من شجاعة ! قال متنهداً . حين يفك المرء في الاعماق ، التي يبرز منها ولدي جانوس !

بعد قليل ، سمع القطار وهو يغادر المحطة ! الا أنه لم يعد يكترث له . كان في خياله ، يبصر وجه ابنته :

— أنظري الى هذه الفتاة ! تعمت في سره ، وكأنه يكلم امرأته . أفي مقدورنا أن نعجبها وراء الستار ؟ أمكن هذا ؟ ألا تدررين أن الطريق ، بعد الآن ، أصبحت مفتوحة ؟ كل حسب قدرته المقلية ! حسن ، وما عليك ، الا أن تنظرني الى أولادنا . أنظري الى ما حولك في العالم ، ولا تكوني شرفة ! أنا على يقين أن هذا لا ينبع من قلبك ، فما هو الا بقية من رواسب التعاسات الكثيرة ، التي شقينا بها ..

ترجمة : ليان ديراني

من شعرنا .. وشعرهم

الذئب

بين الشنفرى والفرزدق والبعترى
وألفرد دوفيني

ذئب الشنفرى من لامية العرب (الأبيات ٢٦ - ٣٥)

وأغدو على القوت الزهيد كما غدا
أزل^(١) تهاداه التنائف^(٢) أطحل
غدا طاوياً يعارض الريح هافياً^(٤)
يختوت^(٥) بأذناب الشعاب ويعسل^(٦)

(١) صفة للذئب (٢) القفار (٣) جائعاً (٤) مسرعاً يذهب يميناً ويساراً من شدة الجوع

(٥) بتنفس (٦) يصر مراً سهلاً في استقامة .

فلما لواه القوت من حيث أمه
 دعا فأجابته نظائر^(٢) نحل
 مهللة^(٨) شب الوجه كأنها
 قداح^(٩) بكفي ياسر^(١٠) تتقلقل
 أو الخشم^(١١) المبعوث حثث^(١٢) دبره^(١٣)
 حابيض^(١٤) أرداهن سام^(١٥) معسل^(١٦)
 مهرة^(١٧) فوه^(١٨) لأن شدوتها
 شقوق العصي كالحات وبسل^(١٩)
 فضيج وضجت بالبرااح^(٢٠) كأنها
 وإياه نوح^(٢١) فوق علياء^(٢٢) ثكل
 وأغضى وأغضت واتسى^(٢٣) واتست به
 مرأمييل عزاتها وعزته مرمل^(٢٤)
 شكا وشكت ثم ارعوى^(٢٥) بعد وارعوت
 وللصبر إن لم ينفع الشكو أجمل
 وفاء^(٢٦) وفاءت بادرات^(٢٧) وكلها
 على نكظ^(٢٨) مما يكاتم مجمل

(٨) أنسباء (٨) رقيقة اللحم (٩) جموع قدح وهو السهم قبل أن يراش (١٠) مقامر
 (١٢) النحل (١٢) حرك (١٣) جماعة النحل (١٤) العيدان (١٥) صاعد (١٦) مشتار العسل
 (١٧) مشقة (١٨) واسعة الاقواه (١٩) كريهة المنظر (٢٠) القفر الواسع (٢١) نائعات (٢٢) الأرض
 المرتفعة (٢٣) واقتدى (٢٤) من نفدي زاده (٢٥) ترك وأقلع (٢٦) ربع (٢٧) مسرعات (٢٨) جوع

ذئب الفرزدق

وأطلس عسال ، وما كان صاحباً ،
دعوت بناري ، موهناً ، فأتاني
فلمَا دنا قلت : ادن دونك ، إنني
وإياك في زادي لشتركان
فبت أقد الزاد بيني وبينه
على ضوء نار ، تارة ، ودخان
وقلت له لما تكشر ضاحكاً
ووَقَائِمٌ سيفي من يدي بمكان
تعش فان عاهدتني لا تخونني
نكن مثل من يا ذئب يصطحبان
وأنت امرؤ يا ذئب والغدر ، كنتما
أخيin كانوا أرضاً بلبان
ولو غيرنا نبهت تلتمس القرى
أتاك بسهم أو شبة سنان
وكل رفيقي كل رحل ، وان هما
تعاطى القنا قوماً هما ، أخوان

ذئب البحيري

وأطلس ملء العين يحمل زوره
وأضلاعه من جانبيه شوى نهد

له ذنب مثل الرشاء يجره
ومتن كمتن القوس أعوج مناد

طواه الطوى حتى استمر مريره
فما فيه إلا العظم والروح والجلد

يقضي عصلاً في أسرتها الردى
كقضاضة المقرر أرعده البرد

سمالي وبي من شدة الجوع ما به
ببيداء لم تعرف بها عيشة رغد

كلانا بها ذئب يحدث نفسه
بصاحبها ، والجد يسعده الجد

عوى ثم أقى فارتجزت فهجهته
فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها
على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة
وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعتها أخرى فأضللت نصلها
بحيث يكون اللب والرعب والعقد

فخر وقد أوردته منهل الردى
على ظمأ لو أنه عذب الورد

وقدمت فجمعت العصى فاشتويته
عليه وللرمضاء من تحته وقد

ونلت خسيساً منه ثم تركته
وأقلعت عنه وهو منعفر فرد

ذئب أَلْفِرْدُ دُوفِينِيِّي^(١)

كانت الغمامات ترکض على وجه القمر الملتهب
مثلاً يمر الدخان هارباً أمام العرائق
وكان الغابات سوداء ، حتى الأفق ،
وكنا نسير بصمت ، على العشب الرطب
في منابت الوزال الكثيف والصنوبر الشامخ ،
الشبيهة بأشجار منطقة « لاند »

(١) ولد الفريد دوفينيي عام ١٧٩٧ بمدينة لوش في مقاطعة تورين الفرنسية ولكنه أمضى اعوام شبابه في باريس ، وكان أبوه ضابطاً قدماً خاض حرب الاعوام السبعة ، وأمه من عائلة عرف أفرادها بمجاالتهم الطويلة لاهوال البحر ، وقد أشرباء ، منذ نعومة آظفاره ، محبة كل نبيل قوي ، صامد في الحياة .

كان متفوقاً في دراسته وفي أخلاقه ، وكانت نجاحاته تتواتي فحسبه زملاؤه ، ولم ينج من اضطهادهم ، وقد دفعه ذلك إلى القول ، فيما بعد ، بأن هذه الآلام وهذه الاحزان التي عانها في طفولته قد تركت في نفسه ، كرجل ، لوناً من القسوة التي يصعبمحو آثارها العميقة .

ولقد وجد هذا الفتى نفسه ينطلق من دراسته العلمية الفنية إلى مجال الجندي . ولكن المرض ما يلبث أن يعتاد بشدة فهو مصدر ، وهو حزين لأنه لم يعرف من هذه الحياة الأولى إلا أيام طويلة من السأم ، والا رفاقاً مخيبين للظن والا بطائع لم يقدر لها أن تتحقق . غير أن تلك الفترة التي قضتها حاملاً السلاح كان لها الفضل العظيم في أنها أنت فيه شعور الشرف ، والتضحية والصمود .

ولكنه ، وهو الذي يعرك السيف ، كان لا يالو يعرك القلم أيضاً . ووجدنا حياته العسكرية تتبعها جنباً إلى جنب مع حياته الأدبية ، فهو يقوم بنشاط فكري ، وينشر في الصحف ، ويقرأ النصائد ، ويكون على صلة وثيقة بالمنتديات الأدبية الباريسية ، ويتناقل أشعاره محبو ذلك الأدب الجديد الرمانسي المعملي حزناً ، ولكنه حزن يبعث على القوة ، ويبعث على الترفع يسمو بالنفس الإنسانية ، ولا ينخفض إلى مهاوي اليأس والمذلة والضياع .

وبعد ثورة عام ١٨٣٠ التي عصفت ببناح « آل بوربون » الملكي لصالح جناح ملكي آخر ، أصبح دوفينيي بخيصة أمل جديدة ، ووجد ملجاً في الأفكار الإنسانية فأخذ يهتم بالقضايا الاجتماعية .



فشاهدنا المغالب الطويلة
التي طبعت آثارها على الشرى
ذتاب جوالة طاردنها .

وأصغينا . . وقد حبسنا الأنفاس ووقفنا الخطي
لم تكن الغابة أو السهل نيرسلا زفرة في النسيم
كانت « دوارة الريح » وحدها

تطلق الى السماء تفجعها المستديم
ذلك لأن الريح كانت قد هبت منتفعة فوق الشرى
ولم تعد تلامس بأقدامها إلا الأبراج المتوحدة ،
وكان السنديان في الأسفل حانياً على الصخور
متكتئاً على مرافقه كما لو يغفو وينام

►►►
وبالمبادئ الاشتراكية ، وان كانت لم تتخذ بعد مدارها العلمي ، وببدأ يتطور شيئاً فشيئاً نحو
الافكار الجمهورية .

ولكن المصائب والمصاعب كانت قد أخذت تتبع على كاهل الشاعر . فقد والدته ، وتخاصم
مع أصدقائه القدامى من أعضاء المنتدى الادبى الذي الفه الرومانسيون الشباب – وكان في عدادهم
كثير من الأفذاذ مثل هوغو ودي موسى وسانت بوف . . وهكذا أخذ يبتعد شيئاً فشيئاً عن
الناس ، ويعيا في شبه عزلة . و في باريس كان يجد كناسك هجر الحياة ومباغتها وكان همه
الوحيد في اضاج قصائده المشهورة الباقيه على الزمن مثل « موت الذئب » و « بيت الرامي » .
ولكنه لم يلبث أن تماست في وجه التشاوم واستعاد ارادته وصمد في وجه التوازل واجتذب اليه
والى شعره الكتاب الشباب وانتخب عضواً في الاكاديمية بعد أن فشل في اكتساب هذه العضوية ست
مرات متواتلة .

وكانت المراة الاخيرة التي شرب كأسها حتى الثماله هو اخفاقه في نيل تقدير الشعب
السياسي . لقد كان مندفعاً ، متحمساً لافكاره الثورية وللثورة ، فتقىد الى مقعد نيابي في مقاطعة
« شارنت » املاً أن يلعب دوراً سياسياً هاماً الى جانب دوره الادبى الكبير ، ولكن النتيجة كانت
مخيبة لأماله ، اذ كان عدد الاصوات التي حصل عليها قليلاً جداً .

لم يكن ثمة نامة عندما أحنى أكبر الصيادين سنا
رأسه متنصتاً ،
ونظر إلى الرمل ثم أخذ يتفحصه ، مضطجعاً ،
وما لبث بصوت خفيض أن أعلن
ـ هو الذي لم يخطيء قط في هذا المجال ـ
بأن هذه الآثار الطرية تشير
إلى مخالب جباره
لذئبين كبيرين وأخرین صغيرين
مرروا من هنا

ومن جديد عاودته أفكار العزلة ، وجذبته إليها ، فقضى سنواته المشر الاختير في باريس ، بعيداً عن الناس ما أمكنه ذلك . وكتب في هذه الفترة « مذكرات شاعر » بالإضافة إلى بعض قصائد جميلة . ومات عام ١٨٦٣ بسرطان المعدة . وهكذا هدأت هذه النفس القلقة المتطلعة إلى الاسمى لتبقى قصائده تبعث القدرة والعزم والثبات .

لقد تأثر الفريد دوفيني أول ما تأثر باندريل شينبيه وبابرون ، وكان في خطواته الشعرية الأولى يتزداد بين انتهاج درب كلاسيكية مضى زمانها أو رومانسية معاكبة . ولكنه ما لبث أن اختلط طريقه في أعمال ملحمية مثل « الطوفان » وبلغ القمة في نجاحات شعرية مرموقة مثل « مصرع الذئب » . أن علينا ونحن نقرأ هذه القصيدة أن لا ننسى بأنه كتبها في أوقات كان فيها منفتح النفس للناسى - إذا جاز مثل هذا التعبير - كانت أمه قد توفيت ، وكانت الحبيبة « ماري دوفال » قد هجرته . فانسحب إلى قريته ، ووُجد في مصرع الذئب رمزاً رائعاً من أجل تأكيد ارادته في البقاء حراً ، ولو وسط عزلة مريرة ، خاصة تصميمه على الارتفاع ، من خلال الصمت الكبير فوق القدر والالم وحتى الموت .

إن حكاية المصيد هذه التي جرت فصولها في الليل تعرض مشاهد أمينة ، ويظل الشعور العام بالحقيقة مؤثراً إلى درجة أنه يشدهنا إلى هذه الماجمة حتى اللحظة التي ينقلنا الشاعر فيها من ساحة الواقع إلى بيدان الرمز .

عند ذاك هيأنا جميعاً مداانا
 وأخفينا بنادقنا وضياءها الللاء
 وتقىدنا خطوة خطوة ونحن نزيع الأغصان .
 وتوقف ثلاثة منا ، وأخذت أنا أبحث عما شاهدوه
 ولمحت فجأة عينين تلتهان
 ورأيت عبرهما أربعة أحجام غائمة *
 تترافق في ضوء القمر بين الأدغال ،
 مثلما تفعل ، كل يوم ، كلاب الصيد المرحة
 عندما يعود سيدها
 وسط الضجيج ، وعلى مرأى منا .
 أشكالها كانت متشابهة ٠٠ ومتتشابهة كانت الرقصات !
 ولكن الذئبين الصغيرين كانوا يلعبان بصمت .
 أما أبوهما فقد كان يعلم أن عدوها الإنسان
 على بعد خطوتين ، يغفو نصف اغفاءة
 ويترbusn بين الجدران .
 كان الذئب الأب منتصباً ، وبعيداً إلى شجرة ،
 كانت الذئبة تستريح كما لو صبت من مرمر
 كتلذئبة التي كان يعبدتها الرومانيون والتي ضمت في
 حضنها الزغب

* الذئبان الصغيران وخيالاهما

الانسانين الالهين ، ريموس ورومولوس
 جاء الذئب وأقى ، وقادمتاه منتصبتان ،
 وبراثنه المعقودة مغروزة في الرمل ،
 كان يعلم أنه هالك لا محالة ما دام قد فوجيء ،
 وقطعوا عليه جميع المسالك ..

عند ذاك .. انقض على أشجع الكلاب
 وبشدته اللاهب أطبق على عنق الكلب المختلج

ولم يفتح فكيه الحديديين
 رغم طلقاتنا النارية التي كانت تخترق جسده ،
 ورغم مداانا العادة التي كانت تتقطاع

مثل الكماشات ، وهي تنفرز في أحشائه الرحبة
 الى أن لفظ الكلب المعنوق آخر أنفاسه ،
 وندحرج عند قدمي الذئب ، قبل موت هذا بكثير ،

آنذاك تركه الذئب ثم أخذ يحدجنا بنظراته .

كانت المدى تغوص في جسده حتى المقايس ،
 وكانت تسمّر إلى العشب مضرجاً بدمائه ،

وبنادقنا تحيط به على شكل هلال .. مشؤوم
 وكان ما يزال ينظرلينا .. ثم تمدد على العشب ،
 وهو يلعق الدم المنتشر على فمه ،

ودون أن يهتم بطريقة مصرعه
أغمض عينيه الكبيرتين وأسلم الروح
دون أن تند عنه أية صيحة .

أسندت جبيني إلى بندقيتي الفارغة ،
وأخذت أفker ، ولم أستطع إقناع نفسي
بمطاردة الذئبة وصغيرها .. الذين أرادوا انتظاره ،
وفي اعتقادي أن الأرملة الجميلة الكئيبة
ما كانت - لو لا صغيرها - تغادره وحيداً

يعابه المحنـة الكـبرـى ؛
ولـكـنـ واجـبـهاـ كانـ فيـ إنـقـاذـ الصـغـيرـينـ
كـيـ يـتـعلـمـاـ مـكـابـدـةـ الـجـوعـ

وعدم الدخول في ميثاق المدينة⁽¹⁾ ،
الـذـيـ عـقـدـهـ الـانـسـانـ معـ الـحـيـوانـاتـ الـذـلـيلـةـ
الـتـيـ تـطـارـدـ منـدـفـعـةـ أـمـامـهـ كـيـ تـحـصـلـ عـلـىـ مـأـوىـ ،
الـمـالـكـينـ الـأـوـائلـ لـلـغـابـ وـالـصـخـورـ .
وفـكـرـتـ .. وـأـسـفـاهـ ! رـغـمـ هـذـاـ الـاسـمـ الـكـبـيرـ
الـذـيـ نـعـمـلـهـ ، نـحـنـ الـبـشـرـ ،

(1) يلمح الشاعر هنا إلى وضع الهنود العمر بالنسبة إلى المستعمرين وكيف أنهم كانوا يفضلون حياة النهاية على ميثاق المدينة .

كم أنا خجل من تصرفاتنا وكم نحن ضعفاء !
فأنت التي تعرفين كيف يجب
أن نغادر الحياة وألامها جميعاً ،
أيتها الحيوانات الرائعة .
فإذا ما فكر الإنسان أي شيء هو على الأرض
وماذا ترك ؟

تبين أن الصمت وحده هو العظيم
وأن كل ما عداه ضعف .
— آه ، لقد فهمتكم جيداً ، أيها الجوال المتأبد
ونظرتك الأخيرة نفذت إلى قلبي
كانت تقول : « اذا استطعت فاجتهد كي تصل روحك
بفضل الجد والتفكير
إلى هذه الدرجة من الكبير الصامد
حيث ارتفعت منذ الوهلة الأولى أنا سليل الغابات .
الأنين والبكاء والضراوة جبن ومهانة .
أدّ بحزن مهمتك الطويلة الشاقة حيث يدعوك المصير
ثم تحمل الآلام مثلي ومت دون شكوى

ترجمة : د . أحمد سليمان الأحمد

الطفولة بين فكتور هوغو وبدوي الجبل

الطفل (١٨٣٠) لفكتور هوغو

يعتبر فكتور هوغو من أفضل من غنوا الطفولة في الشعر الأوروبي ، وتؤلف قصائده ديواناً كتب فيه لأولاده : شارل وفرنسوا فكتور ليوبولد़ين وأديل . كما ألهمه موت ابنته ليوبولدِين أجمل قصائد ديوانه « تأملات » . وغنى بعد ذلك حفيديه جورج وجان والقطعة التي اخترناها مكرسة للشعر الناعم ، الغامض ، المريض ، الذي تبعثه في قلب الأهل والاصدقاء إطلالة طفل .

(الدار تتنهج وتضحك)

(أندرى شينيه)

عندما يهل الطفل ، تصفق حلقة الأسرة
بصخب . نظرته العذبة للألاء
تأتلق لها كل العيون
وأكثر الجباء كآبة ، وربما أشدّها عبوساً
تمهي غضونها فجأة لرأى إطلالة الطفل
ظاهراً جذلان .

أكان حزيران قد خلع التحضر على أعتابي ، أو أن تشرين الثاني
حول نار متاججة متمايلة الظلال في القاعة
لاصق ما بين المقاعد ،

فان الفرح ، لدى إقبال الطفل ، يصل ويضيئنا
يضحك الناس ، يعاودون الصياح ، ينادونه وترتعش
أمه إذ تراه يمشي .

أحياناً نتحدث ، ونحن نؤجج شعلة السمر
عن الوطن والله ، عن الشعراء ، عن الروح
التي تسمو وهي تصلي ؛
ويهل الطفل ، فوداعاً أيتها السماء وأيها الوطن
والشعراء القديسون ! هذا الحديث الرزين
يتوقف باسماً .

وفي الليل ، عندما ينام الانسان ، عندما يحلم الفكر ، في الساعة
التي نسمع فيها - مثل صوت باك -
أنين الموجة بين القصب
إذا ما أسفر الفجر فجأة هناك مثل منارة
فإن ضياءه يوقد في الحقول
جوقة من الأجراس والعصافير !
أيها الطفل ، أنت الفجر ، وروحى السهل
الذى يعطى أنفاسه بأعذب الازهار
عندما تتنشقها ؟

روحى هي الغابة التي تمتلىء أغصانها القاتمة
لئ وحدك بوشوشات عذبة
وأشعة ذهبية .

ذلك لأن عينيك الجميلتين ممتلئتان عذوبة لا متناهية
ذلك لأن يديك الصغيرتين ، الفرحتين المباركتين
لم ترتكبا إثماً حتى الآن ؛
وخطاك الفتية لم تلمس أبداً حمأتنا ،
يا حبيباً يا طفلاً أشقر الشعر ، يا ملاكاً جميلاً
في حالة ذهبية !

جميل ، جميل هو الطفل ، بسمته الحلوة
بمعتقداته العذبة ، بصوته الذي يريد أن يقول كل شيء ،
بدموعه التي ترقأ بسرعة ،
تاركاً نظره يشدّد دهشاً ، مفتونا
واهباً من كل جانب روحه الفتية للحياة
وثرغره للقبل !

يا رب صني ، صن من أحب ،
إخوة ، أهلاً ، أصدقاء ، وأعداء أيضاً
واعلهم ينتصرون على الشر
فلا أرى مطلقاً يا رب الصيف دون أزهار
والقفص دون عصافير^(١) ، والغالية دون نحل ،
والدار بلا أطفال !

(أوراق الغريف)

ترجمة : د . أحمد سليمان الأحمد

(١) انتقد فكتور هوغو على هذا التعبير لأن العصافير لم تخلق للأقفال ، ولا أفي肯 أن نعتقد بأن الأطفال في الدار هم أسرى ؟

الطفولة لدى بدوي الجبل

قال بدوي الجبل من قصيدة طويلة أهداها إلى حفيده « محمد » :

وهل دللت لي الغوطتان لبانية
أحب من النعمى وأحلى وأعذبها
وسيماء من الأطفال لولاه لم أخف
— على الشيب — أن أناى وأن أتغراها
تود النجوم الزهر لو أنها دمى
ليختار منها المترفات ويلعبا
وعندي كنوز من حنان ورحمة
نعميمي أن يغرى بهن وينهبا
يجور ، وبعض الجور حلو محبب
ولم أر ، لولا الطفل ، ظلماً محبا
ويغضب أحياناً ويرضى ، وحسبنا
من الصفو أن يرضي علينا ويغضبا
وإن ناله سقم تمنيت أنني
فداء له ، كنت السقيم المعذبا

ويوجز فيما يشتهي وكأنه
بایجوازه دلاًّ أعاد وأسها

يزف لنا الأعياد عيداً إذا خطأ
وعيداً إذا ناغى وعيداً إذا حبا

كزغب القطا لو أنه راح صاديأ
سكبت له عيني وقلبي ليشربا

وأثرم في داج من الخطب شغره
فأقطف منه كوكباً ثم كوكباً

ينام على أشواق قلبي بمهده
حريراً من الوشي اليماني مذهبها

وأسدل أجفاني غطاء يظله
وياليتها كانت أحن وأحدبا

وحملني أن أقبل الضيم صابرأ
وأرغب ، تحناناً عليه ، وأرهبا

فأعطيت أهواه الخطوب أعننتي
كما اقتدت فعلاً معرق الزهو مصعبها

تأبى طويلاً أن يقاد .. وراضه
زمان فراخي من جماح وأصبعها

تدلهمت بالايشار كهلاً ويافعاً
فدللته جداً وأرضيته أباً
وتحفق في قلبي قلوب عديدة
لقد كان شعباً واحداً فتشعباً
ويارب من أجل الطفولة وحدها
أفض بركات السلم شرقاً ومغرباً
ورد الأذى عن كل شعب وإن يكن
كفوراً وأحبيه وإن كان مذنباً
وصن ضحكة الأطفال يارب ، إنها
إذا غردت في موحش الرمل أعشباً
ملائكة لا الجنات أنجبن مثلهم
ولا خلدتها - أستغفر الله - أنجباً
ويارب حبيب كل طفل فلا يرى
وإن لج في الاعنات وجهها مقطباً
وهيء له في كل قلب صباة
وفي كل لقياً مرحاً ثم مرجباً

نقد مقارن

أولاً - مجموعة المذاهب

في ظني أن خير نهج تتبعه للموازنة بين موضوعات هذه المجموعة هو أن تعرض بواهدها واحدة إثر أخرى ابتعاد تفهمها قبل اجراء المقارنة بينها.

أولاً - ذئب الشنفري : دعوني أؤكد لدى المنطلق أن لوحة الشنفري الذئبية سيعتذر، فهمها الكامل يعزل عن سياق اللامية برمتها، لأن هذه القصيدة التي تبدو متغاصلة أو مفككة الأجزاء في الظاهر ، هي في الباطن متلاحمه أياً تلاحم . وبما أن المجال لا يتسع هنا لتقديم تحليل كامل للقصيدة فانني ساكتفي بتحديد الدافع النفسي لانتاجها : انه عقدة اللا انتقام والجوع والتشرد والانقهار الناجم عن هذه الحالة ، ورد الفعل النفسي عليها . وهذا ما أدعوه بمقتاح اللامية ، أو أساس فهمها.

ولعل المبدأ النقدي - النفسي الذي يتبع لنا فك رمزية اللوحة الذئبية ، أو فهمها ، فعواد أن الصورة الفنية فلدة نفسية اقتطعها الخيال من نسيج الاعماق اللا شعورية ووضعها في موقعها من النسق الصوري لتخدم كبرها في متوالية الاشكال (هي ما يكون كليّة

يتناول النقد المقارن - كما أفهمه - موضوع تطور حالة ما عبر أدب أمة واحدة ، أو عبر آداب العالم برمتها ، كأشفة عن كيفية تغولها وعن مدى ارتقائها واتضاعها . وقد لا يستهدف هذا النهج التقني إصدار أحكام للقيمة عبر المفاضلة والموازنة أكثر مما يستهدف فهم التطورات الأدبية محلية وعالمية ، بل وفهم النصوص نفسها من خلال صدمتها ببعضها بعضاً .

انتهز هذه المناسبة لأشير إلى أن أوروبا تدعى لنفسها انشاء هذا النهج التقني ، فهي تنسب إلى فيلمان Villemain الفرنسي أنه مؤسس النقد المقارن ، ناسية أن العرب قد وضعوا فيه من المجلدات ما لا يحصى وخاصة في المقارنة ، أو «الموازنة » بين أبي تمام والبحترى . وفي تأثير الفكر الإغريقي على المتنبي . أن هذا هو دأب أوروبا التي تعزو تأسيس علم الاجتماع إلى أوغست كونت ، وعلم التاريخ إلى فيكتور إيطالي ، متناسية أن ابن خلدون هو الملك الشرعي وصاحب الأحقية في تاج هاتين الملكتين . وأياماً ما كان الشأن . فان بين أيدينا مجموعة من النصوص تصلح للمقارنة والموازنة . ولسوف نتعامل معهما ، مأخذة كلًا على حدة .

مهلهلة شب الوجه كانها
قداح يكفي ياسر تقلقل

مهرة فوه كان شدوقها
شقوق المصب كالحات ويسأل

فالوحوش تتعرض لقمع الطبيعة تماماً كما
تعرض هو لقمع المجتمع . إنها الفجيعة في كل
مكان . وازاء هذه الفجيعة الكلية الحضور
لم يكن في وسع الشاعر إلا أن يضج . إنها
حالة الدهر الجائمة على الموجودات أينما وفي
الشاعر وجهه .

وفي مضمار طبقة الرمز الانتحارية الذي
تحمله لوحة الذئاب ، نجد الشاعر ينطلق من
نواة أساسية فعواها إقامة تماثل بينه وبين
الذئب عبر لفظة « كما » . ومثلاً تعمل القمار
على « تهادي » الذئب فانها تعمل على تهادي
الشئفرى نفسه ، بل ان صورة التهادي الاول
ما خوذة من التهادي الثاني . ولكن حالة الدهر
والسعي التي يسبحها الشاعر من أعماقه
ليصلتها بالذئاب تبلغ ذروتها في البيت الاول
الأنف الاقتباس ، حيث تبدو الوحوش وكأنها
أشباح من شدة السعي ، هذا السعي الذي
يعانيه هو ، والذي اخرجه لاوعيه على هذا
الشكل الفني . انه شكل روحه « المهللة
والمتقفلة » . ولكن المشهد يصلح ذروته
الفعائية في هذا البيت :

ضج وضجت بالبراح كانها
واياء نوح فوق علياء كل

هنا نواجه المناحة ، او قل المأساة . ان
الشاعر يفلح ، عبر هذا البيت ، في اثارتنا
وיקسب عواطفنا وانعيازها إلى ذاته ، إذ هو
يغاطب انسانيتنا عبر هذه التقنية . ولكن ،
في الحقيقة ، يعمد إلى هذا النهج ليحاول
ـ لا شعورياً ـ أن يكسب عطفنا عليه هو

القصيدة) التي تفرز بجماعتها ما يريد
اللا شعور اطراجه خارج الذات ، أو التعبير
عنه كرغبة تتسم بنسبة عالية من اللا اشباع .
ومالمل نؤمن بهذا المبدأ الذي استخلصته من
المنهج الفرويدي في التحليل النفسي ، فاننا
سنظل نفهم ذئاب الشئفرى (بل واللامية
برمتها) كما فهمها أهل القرون .

فالرمز ، اذن ، يستمد دلالته من الواقع
الذى يحتله بالنسبة إلى رموز أخرى تزدلف
داخل جملة بنيانات العمل الفني . وهو
يعتمد كثيراً في قيمته الفنية على قدراته التعبوية
(نقل القصيدة من موقع إلى موقع آخر) ،
سواء أكان التعلول تنوعة على الموضوع نفسه
أم تنمية له . وعلى أرضية هذه القاعدة يسعننا
آن نفهم رمزية الذئاب الشديدة التركيب
والمتعددة الأبعاد . والحقيقة أن هذه اللحظة
ـ اللوحة الذئبية ـ هي أعظم لحظات القصيدة
لأنها تكشفها وتلهمها جميعاً ، إذ هي تختزن
موضوعات اللامية كافة . ولكن هذا الاختزان
نفسه هو سبولة ذاتية لأنك مكن الوعي من
الاستطالة والامتداد إلى الأشياء ، ولأنه خلع
العواطف من تمركزاتها الداخلية ليجعلها إلى
تشخيصات عيانية خارجية . وهذه مسألة فنية
ونفسانية في آن معاً .

وينجم عن هذا القول أن ثمة وحدة بين
الشاعر والذئب ، أي أن هناك تطابق هوية
بينهما ، فالذئب هو الشاعر نفسه ، ذايب فيه
واندماج واياه في كيفية واحدة ، وبذلك استطاع
اللا شعور أن يصوغ صورة فنية من مكوناته
ومحتوياته . ولكننا لن ننسى تركيبة الرمز ،
هذه التركيبة التي تتأتى من تركيبة المحتويات
اللا شعورية . ففي هذه اللوحة نجد الشاعر
يسحب السعي من المجتمع على الطبيعة . لقد
هرب الشئفرى من المجتمع الساحق القاهر إلى
الطبيعة ، فماذا وجد ؟ واجه سحقاً أشد عنفاً
يصوره هذان البيتان :

يذكر هذه الشخصوص الحيوانية الا من مارس الجوع فسحب احساسه الى تصوره بوصفه قانونا للكلائنات الحية . وباختصار ، لا يمكن لصورة الذئب الذي « نواه القوت » أن تكون الا صورة الشاعر نفسه وقد أخفق في الحصول على الطعام . فعليينا لدى قراءة اللامية أن ننتبه الى كثرة الالفاظ الدالة على الطعام والجوع والعاقة الى الشبع .

وفي حين تخفي الذئاب وراءها ضبابية انفعالية ، اي ملقطة من الانفعالات (وذلك بسبب من كون صورها اقتطاعات من النسيج الداخلي للروح) ، فانها ، مع ذلك ، تشكل منظومة انفعالات تفض ذاتها على هيئة سلوكيات مخفة . وتعن هنا بازاء المستوى الثالث للرمز : اللا انتماء . لقد طرح الشاعر اخفاقه الخاص ، في مضمار السلوك الناجع ازاء الواقع الخارجي ، يشكل سلوك محقق تقوم به الذئاب لا الشاعر ، من حيث هي بدانل لعواطفه . وهكذا جاء سلوكها بدبلا خارجيا او فنياً لسلوكه العاجز عن التكيف . وهذا السلوك هو في جوهره اصطدام مباشر بجدار يتواجد موضوعيا ، ويفضي اصطدام الشاعر به الى احساس بالعجز عن التغطى ينعكس في الوعي ويحدده . و يأتي هذا التحديد على شكل انسحاب من المجال . ولهذا نجد الذئاب « ترعوي » وتلاشى عن خشبة المسرح . ان هذا الانسحاب يمثل ، اول ما يمثل ، رغبة الشاعر الخفية في الاستسلام والعنوان عن السلوك اللا متكيف : اللا انتماء . فالذئاب هي جملة احباطات الشاعر التي لا يملك لها ردًا . ولا يمكن لرغبة الاستسلام هذه أن تجيء الا بعد أن يشرطها ، سلفا ، صراع تعانى متواتر وعنيف ، وهو يملأ عليها التكوص عن التجربة (تعبير اللا انتماء) والاستنكاف عن السلوك غير المتكيف ابقاء اطفال التوتر . وهذا يعني ، في التعليل الاخير ، أن الشاعر يبني رغبة

نفسه ، لأن الذئب ليس شيئا آخر سوى الشاعر . ان لفظة « فَضَّجَ » افصاح جاهر عن حالة الانفجار التي تصيب بها الشاعر نتيجة للقمع والكبح الذي يتجلى من خلال انقمام الذئاب ، مع أنه في الحقيقة انقمام الشاعر نفسه . أما لفظة « ثُلَّ » فتزيدنا احساسه بالمسافة ، بسبب مدلولها القبائعي . وتكتمل مأساوية الصورة بلفظة « نوح » الواقع في ثنایا البيت ، والتي تخلق ، او هي تكمل خلق لوحة تراجيدية تأخذ بمجامع الفؤاد وتختضع وعيها لتأثير الصورة . ان توزيع هذه الالفاظ الثلاثة على هذا النحو الهندسي (استهلال وقلب وخاتم) هو الذي يضفي ، بقينته المتاجعة ، طابع الحس المأساوي على الصورة ولكن حالة الانفجار هذه بما لها من قدرة امتصاصية ، يعقبها انصياع تعليه الضرورة القاهرة : « فاغضي وأغضض » ، بعدهما « شكا وشكت » ، ثم مالبث أن « ارعوى وارعوت » . انها طاطة الرأس أمام الشحنة الثقيلة لقدرة الواقع على القهر .

وثمة الطبقة الثانية في رمزية الذئاب : الجوع ، إذ لنا أن تربط بين جوعه الخاص والجوع الذي تعاني منه الذئاب . وفي قناعتي أن الجوع عامل أساسي من عوامل انتقام اللامية . وهنا كذلك نلمس تلامح النفسي والفنى ، ونكتشف العلاقة القائمة بين كل رمز وكل تقنية وكل شكل من جهة ، وبين الأرضية النفسانية التي انتهت . ترى لماذا يختلف ذئب الشنفرى عن كل من ذئب الفرزدق وذئب اليعترى لأن كلا من هذه الذئاب يعكس تجربة داخلية معينة . فما من دبيب في ذئب الشنفرى هي بالدرجة الأولى أحاسيسه بالجوع ، تقنيته المسرحية في التغيير عن الجوع ، أنها شخصيات درامية تتحرك على مسرح ، وتمثل مشاعر وأحاسيس وأفكاراً وتصورات ، تماماً كآية شخصيات مسرحية أخرى . ولا يمكن أن

صاحبها » ، « واياك في زادي لمشتركان » ، « أقد الزاد بيمني وبينه » ، « فان واثقتي لا تخونني » ، « تكن مثل من ياذب يصطبغان » « وكل رفيقي كل رحل .. أخوان » .

ان الثابت هنا او المشترك بين كافة هذه التصورات هو مفهوم الصداقة والتصاحب واقامة علاقة انسانية بين الانا والآخر . فالشاعر يحاول أن يتواصل مع الذئب على أساس من التأخي كما يحاول أن يثبت هذه النزعة كقيمة مثل . ولكن ، ترى هل افلح في ذلك ؟ وهل كان التشارك في الزاد منطلقاً لتشييد هذه القيمة ؟

قبل ان نجيب على هذين السؤالين علينا ان نطرح نظرية كانت قد أطلقتها الافتلاطونية المحدثة في القرن الثالث الميلادي ، وفروعها ان ثمة اخاء قائماً ، وينبغي ان يقوم ، بين كافة الكائنات الحية في الطبيعة . وهذا هو في الحقيقة منطلق رائعة كولرود الشهيرة « الملاح القديم » . ومع ذلك فان العلاقة التي يحاول الفرزدق ان يقيمها مع الذئب يمكن ان تكون ثنائية الرمز :

١ - علاقة بين الانسان والكائن الطبيعي الخام ، اي فروعها النظرية الافتلاطونية السابقة الذكر . وهذا لا يشترط ان يكون الشاعر عارفة بتلك النظرية ، لأن الانسان البدائي منذ مرحلة الوعي الوحشي كان يقيم علاقات نفسانية معينة مع الحيوان ، وليس ادل على ذلك من الطوبية .

٢ - حاجة الشاعر الى صديق بشري كان الذئب وسيلة لا مباشرة للافصاح عنها .

ان النقطة الاولى هي ما يتعلق مباشرة بالسؤالين اللذين طرحناهما للتو . ولكن نتفهمها علينا ان ندرك الموقف بثنائيته المتناقضة . ففي حين يحاول الشاعر ان يقيم علاقة انسانية مع الذئب ، فإنه في الوقت

محمومة في الانتماء . وبناء على ذلك ، يمكننا النظر الى الذئب على أنها افصاحت داخلية ، أي هي تعيلنا الى ما ليس هي ، او ترسلنا رأساً الى روح الشاعر . ولكنها (على الرغم من كونها ذروة انفعالية) لا تستهلك الطاقة العاطفية للشاعر ، وان كانت محاولة فنية لاستنزاف هذه الطاقة .

ولتناول الامر من زاوية أخرى . ان الذئب الذي « يغوث بآيات الشعاب ويعسل » (ينقض ويسيء بلين معه) هو رغبة او دافع « يغوث ويعسل » في داخل الشاعر . أما معارضته للريح فقد تلمع الى معارضته الشنفرى للواقع والى احساسه بمصادمة الاشياء . ولا يسعنا أن نقبل هذا التأويل الا اذا آمنا بأن الصورة الفنية هي ، في كثير من الاحيان ، تخارج لمعتوبات اللاشعور . ولنا أن نجد في عبارة « دعا فاجابته فظائر نعل » توافاذا اجتماعية ، فالذئب ينطوي هنا منتميا ، أي هو يعكس دافع الانتماء لدى الشاعر . ان هذا الشرط من اللوحة يعبر عن حاجة الشاعر نفسه الى « نظائره » . واذا ما علمتنا ان لفظتي « ارعوي » و « فاء » تعنيان : تغلى او ترك ، ودرج او عاد ، على التوالي ، فان شعوانا برغبة الشاعر في العودة عن سلوكه الراهن يتعزز ويثبت ، لا سيما وان هاتين المفظتين قد جاءتا بعد ترسیخ شعوره بالاحباط والبكير(١) .

ثانياً - ذئب الفرزدق : لكي نكتشف بنية في مقطوعة الفرزدق الذئبية علينا ان ننتبه الى العبارات والصور التالية : « وما كان

(١) نشرت في مجلة « المعرفة » (عدد ايلول ١٩٧٤) نصف مقال عنوانه « مقدمة للشعر الجاهلي » ، قارنت فيه بين ذئب الشنفرى ودب فوكن ، فضلاً عن حيوانات غريبة أخرى . يحسن بالقاريء المودة اليه ابتناء تكميل فكرته عن ذلك الذئب .

أن ماهو فني في القصيدة (وهذا يتبدىء تلامي
الفنى والنفسانى) هو أن الإبيات اللاحقة
للبيت الأول تأتى بمثابة تفصيل للمدلول
الذى تحمله عبارة « ملء العين » . أن المعنى
العرفي (لا النفسي) لهذه العبارة هو أن
الذئب كبير العجم ، ولهذا كان لذئبه طول
يضافه طول العجل ، وكان متنه أشبه بقوس
أعوج . وبالطبع لا يمكن لضخامة العجم هذه
أن تشير إلا إلى خشية الشاعر من الذئب ،
لأننا نضخم المخيف وفقاً لمقدار انفعالنا أمامه ،
بعيث تغدو صفة الضخامة هذه وكأنها سمة
موضوعية للكائن لا إ幻ام من الوعي على
الموجودات يسبب انفعاله أمامها . وبناء على
هذا يغدو تصور الشاعر للذئب استقراء
انفعالية يتلقاه من طبيعة العلاقة الجديدة التي
اقامها مع المخيف ، أي أن ذلك التصور يتعللى
حدود الموضوع أو الكائن .

ويقع للوعي أن يعترض بما فعواه أن الشاعر صور لنا ضخامة الذئب كما يقتله فيقال انه قد قتل وحشاً كاسراً وهبياً ، لا حيواناً ضاماً هزلياً يمكن لـ«أمري» أن يقتله، أي على طريقة عترة في الامعان في تصوير عقلمة الفارس الذي يقتله . ولكننا نملك في اللوحة بيتاً لا يترك لدinya دليلاً في أن الشاعر كان يعاني أشد انفعالات الغوف أمام الذئب:

يقضى عصلاً في أستنها الردي
كقضى قضمة المثبور أرعنده البرد

ولا يستطيع الشاعر (بل هو لا يريد) أن

نفسه يبني تصوره للشحنة العدائية التي يمكنها هذا الوحش له : « تكشر ضاحكاً » ، « وقام سيفي من يدي بمكان » ، « لاتغونني » . « وأنت امّة » ، يا ذئب ، والغدر كنتما :: :

وهكذا يكشف هذا التحليل السريع لا عن الريبيبة بامكانية التوافق مع الذئب او عن مجرد الخوف منه فحسب ، بل وعن التفارق بين الانسان والطبيعة ، الطبيعة المقيمة على همحيتها والانسان المتجه نحو العصابة .

وَمَا يُجدر ذِكْرُهُ أَنَّ الشاعرَ قد تَعَالَمَ مَعَ
الذِّئْبِ مَنْطَلِقاً مِنْ أَعْلَى قِيمِ الْعَرَبِ، عَيْنِتْ قِيمَة
الْكَرَمِ، فَالشاعرُ لَا يَرِي إِمْكَانِيَّةَ قِيامِ صَلَةٍ
بَيْنَ الْأَنَّا وَالْآخِرِ إِلَّا عَبْرَ ظَاهِرَةِ «القرى» *
وَلَكِنَّهُ مَا يَلْبِثُ أَنْ يَعْيَلَ هَذِهِ الْمَسَالَةَ إِلَى تَنْفِجَ
أَوْ تَفَارِخَ، عَلَى طَرِيقَةِ الشَّعْرَاءِ الْعَرَبِ دَوْمًا
وَذَلِكَ حِينَ يَنْسَبُ الْكَرَمَ إِلَى نَفْسِهِ وَحْدَهُ فِي
الْبَيْتِ السَّابِقِ عَلَى الْآخِرِ، سَوَاءً افْهَمْنَا هَذِهِ
النَّسْبَةَ بِصُورَةِ مُباشِرَةٍ أَمْ غَيْرِ مُباشِرَةٍ *

ثالثاً - ذهب البحيري : حين نؤمن بانه لا يمكن فصل الصورة الفنية عن دافعها النفسي، سواء أكان هذا الدافع شعورياً أم لا شعورياً، وذلك يسبب من أن كل تصور هو بالدرجة الأولى ازدلاف لدلالة معينة ، فان باستطاعتنا أن نرى ما يقع خلف صور البحيري التي يقدمها في رسمه لذاته . فلتلاحظ قبل كل شيء عبارة « ملء العين » التي ترد في الشطر الأول من اللوحة . أنها عبارة محشودة بالانفعال ، ولو أنها لا تبدو كذلك في ظاهرها . وأول ما تعنيه هذه الترة التصويرية هو أن الشاعر يعذف المسافة التي تفصله عن غرض الادراك: الذئب . بمعنى أنها تضعه وجهاً لوجه أمام مصدر الرهبة .

ولا تكفينا هذه النقطة لفهم العلاقة بين
الذئب والشاعر ، بل نحن نرى الرقعة بكل
جزئياتها على أنها لا تمثل بالدرجة الأولى الا
الشعور بالرهبة أمام ذلك الوحش . والحقيقة

نجد أنفسنا أمام أسرة . ولكي يزيد في الطابع الأسودي لهذه المجموعة من الذئاب فإنه يشبه زوجة الذئب بتلك الذئبة التي عبدها الرومان ونحوها وهي تحضن ديموس ورومولوس الطفلين العديميين الإبيوين . وبالطبع ، لابد أن يرى الانثروبولوجيون المعذبون في ذلك التمثال رمزاً للأمومة ، وفي ذلك الطقس ضرباً من روابس النظام الأمومي القديم . وهنا يبدأ اشتباهاً بعقدة أوديب لدى الشاعر . ولكن هذا الاشتباه ما يبني أن يتعزز حين نرى لدى تنهال على الذئب الأب مرضجة أيام بيمناه . إنها صورة قتل الأب في لامسي الشاعر . ولنلاحظ أن كلب الصيد لم يقتل الذئب ، بل العكس هو ما جرى أن الشاعر قد ترك قتل الأب لمديته لا لسوادها . ثم تزداد عقدة أوديب ووضوها حين يرفض الشاعر أن يتبع مطاردة وقتل الذئبة وصغيرها بل وحين ينعتها « بالأرملة الجميلة الكثيبة » . وأرى أن الشاعر هنا تغالط في رأسه صورة أمه وصورة حبيبته المفارقة ، إذ « الأرملة » هذه يمكن أن تكون إشارة خفية إلى ماري دوفال التي هجرته .

ب - المستوى الفلسفى : مما هو باد على القصيدة بوضوح أنها تتغدى من المجتمع موقفاً رومانسيّاً ، بمعنى أنها تطرح الشاعر مؤثراً « المالكين الأوائل للغاب والصخور » على يني البشر المتحضررين . إن فكرتها (لا عاطفتها) تنحدر مباشرة من مقوله « المتواش النبيل » لجان جاك روسو ، تلك الاطروحة الرامية إلى إيهام المتواشين على المتحضررين . ولهذا نجد في القصيدة عبارة « ميثاق المدينة » التي هي صدور مباشر عن فكرة « العقد الاجتماعي » لروسو نفسه . والحقيقة أن هذا الفيلسوف الفرنسي استطاع أن يكون أحد الآباء الرئيسيين للحركات الرومانسية في الشعر الأوروبي . ولذلك يتأثير موافقه من الطبيعة على معظم الشعراء في تلك الحقبة . ولهذا أوحى الذئب المقتول

يستدر عطفنا على الذئب - كما فعل الشنفرى (١) - عبر هذا البيت :

ملواه الطوى حتى استدر مريره
فما فيه الا الروح والمعلم والجلد

وذلك لأن سبق له أن قدم لنا صورة مخيفة للذئب (لا صورة حميمة) فلا يملك بهذا البيت أن يقلب علاقتنا به وأساساً على عقب ، لأننا ، ببساطة لا نتعاطف مع المخيف .

وتتقلص المسافة الفاصلة بين الشاعر والذئب وتعين لحظة التناحر ، فيتفاهم الصراع ، وتنجلي المعركة عن انتصار الشاعر وافظة التوتر . وبدهي أن السلوك التناحرى الذى اتخذه الشاعر ليس أكثر من محاولة نفسية لتجاوز الوضع الراهن ، أي محاولة لعل الاشكال وإعادة صياغة عناصر المجال على نحو سوى ، وذلك يعمم كون كل توتر يكتفى بتجاوز نفسه أو هدم حالته . ولهذا أخذت اللوحة الذئبية طبيعة قصصية تنتهي بحل العقدة ، الأمر الذي هو مبدئي في كل قصة .

رابعاً - ذئب دفيني : تتسم قصيدة مصرع ذئب « للهفيتى بان الرمز فيها شديد التركيب مع أنه ليس شديد التكثيف ، أي أن له العديد من المستويات ، على الرغم من وضوح كافة معانها تقريباً . غير أن في وسعنا أن ننظر إليها بمنظارين ، أحدهما نفساني والأخر فلسفى .

أ - المستوى النفسي : منذ بداياتها الأولى تلاحظ أنها تسعى جاهدة لأضفاء مسحة حزينة قائمة على الواقع ، فالغمائم تحجب القمر والغيابات سوداء . والصمت يغيم على المشهد . وما من شيء إلا دوارة الريح « تطلق إلى السماء تفجعها المستديم » . وبعد التمهيد للجاجعة ياضفه الأسى على الواقع تبدأ القصة آخذة طابعاً سرياً شائقاً . إنهم (الصيادون) يطاردون ذئباً وزوجته وظفليهما . وبالطبع

بنية جوهرية بين المواقف الثلاثة . إذ إنما هو جوهي في الحالات الثلاث يمكن إجماله على النحو التالي :

١ - علاقة الشنيري بالذئب علاقة تطابق ، من جهة (يعني أن الذئب هو الشاعر) ، وتوافق ، من جهة أخرى ، بمعنى انعدام التناقض والتصارع بين الذئب والشاعر .

٢ - علاقة الفرزدق بالذئب متذبذبة أو متارجحة بين التوافق والتضاد ، وعلى آية حال ، فإنها صلة ثنائية ، تقوم بين الآنا والآخر .

٣ - علاقة البحتري بالذئب هي علاقة تناحر جاهر ، وهي وبالتالي علاقة ثنائية أيضاً . وعلى ضوء هذه الجوهريات نستطيع أن نرى تباين حلول الصراع في كل حالة :

١ - يحل الشنيري الاشكال بالاربعاء والانسحاب من المجال .

٢ - يحل الفرزدق الاشكال حلا دبلوماسياً .

٣ - يحل البحتري الاشكال حلا صدامياً ، ولهذا فلا تشابه في الجوهر بين الفرزدق والبحتري ، على الرغم من ثنائية كل من موقفيهما .

ولكننا مع ذلك لا نعدم نقاط تشابه بين المواقف الثلاثة ، على الرغم من أن النقاط سطحية وعرضية وليس أصلية أو في القلب من مقومات كل موقف . واهم صفة مشتركة هي أنها جميعاً تأخذ طابعاً درامياً متوتراً (وهذه مسألة فنية قبل كل شيء) يشير الاشكالات ويبتني حلها ، وإن اختلفت بواطن الآثار وأشكال الحلول . والحقيقة أن القصة في لوحة البحتري تكاد تستوفي الشروط الاولية للقصة لأنها تأخذ بداية ووسطاً ونهاية . وسبب هذا الاستيفاء هو توفر التصافل الدموي بين المتناقضين : الذئب والشاعر . أما

للشاعر بفكرة تعليم كبريهـ الوحوش « التي تعرف كيف يجب أن تقادر الحياة » . ولكنه ما يليث أن ينزع نزعة عدمية حين يقول : فإذا ما فكر الإنسان أي شيء هو على الأرض وماذا ترك ؟

تبين أن الصمت وحده هو العقيم .
وان كل ما عداه ضعف .

إن هذا الموقف مقالة في الرومانسية . ولكنه ينبثق انتشاقاً توليدياً من الوضع الذي أطهـ في مطلع القصيدة ، عنـيت وضع الصمت والسكون الذي ألح عليه منذ البداية .

والتزاماً منه بموقفه من قدسيـة التوحش وعظمته فإنه لا يتوانى عن أن يضع العيوانـ الصريح فوق الإنسان في الإبيات التسعة الأخيرة التي هيـ الخلاصة الفلسفية للقصيدة ، والتي تطرح الإنسان بصورة لا مباشرةـ هزيلـاً ، بل قرمـاً ، أمام الوحش « العبار » الذي تقوم عيناه بتعديـ الشاعر قائلـة :

إذا استطعت فاجتهد كي تصل روحك بفضل الجسد والتفكير

إلى هذه الدرجة من الكبير الصادم .

مقارنة : بعدما فهمـنا الذئاب الثلاثة (ولنبـدأ المقارنة بين العرب) وأدركـنا العلاقة بين كل منها وبين شاعـره ، فـان في وسعـنا أن نقيـم موازنـة بينـها تزامـنـياً (على حد المصطلـح البيـنـيـويـ الشـهـير) ثم تـزـمنـياً أو تـطـورـياً ابـتـقاءـ الـاطـلـاعـ عـلـىـ الـكـيـفـيـةـ الـتـيـ أـلتـ إـلـيـهاـ صـورـةـ الذـئـبـ مـنـذـ بـدـايـتهاـ مـعـ الشـنـيرـيـ حتىـ نهاـيـتهاـ مـعـ الـبـحـتـريـ .

١ - تزامـنـياً : إن مهمـةـ المـنهـجـ التـزـامـنـيـ هوـ الـبـحـثـ عـنـ بنـيـةـ ، أيـ عـماـ هوـ مشـترـكـ بـيـنـ الـعـالـاتـ الـثـلـاثـ ، أوـ عـماـ هوـ ثـابـتـ فـيـهاـ جـمـيعـاًـ ؛ـ وـبـاختـصارـ ، عـماـ بـقـىـ عـلـىـ حـالـهـ وـلـمـ يـتـطـورـ .ـ وـالـحـقـيقـةـ أـنـ لـيـسـ ثـمـ آيـةـ

ما فحواه استعداد الانسان لمناجة الطبيعة ، على عكس لوحة الشنفرى التي ترى في الانسان ابناً باراً للطبيعة .

اما ذئب البحترى فيدفع رمزية مناجة الانسان للطبيعة حتى ذروتها ، وبذلك يقيم مفارقة صارخة وحادة بين الانساني والبربرى، بين الحضارة والطبيعة . انه نتاج عصر كانت فيه بغداد عاصمة العالم ، او عاصمة امبراطورية بلغ فيها الترف حداً لا يوصف ، فتمايز بذلك عالم الانسان عن عالم الوحش . ففي حين كان الجاهلى ينصب خيامه بين الالوحش أصبح الانسان المتعسر في بغداد محروماً حتى من رؤية هذه الالوحش . فلا بد إذن من أن يعكس ذئب البحترى ذلك التمايز المطلق بين العالمين الحضاري والطبيعي . أما الفرزدق الذي كان يعيش في مجتمع ليس من نتاج الطبيعة ، كالمجتمع الجاهلى ، ولا من نتاج حضارة متقدمة ، كالمجتمع العباسي ، فما كان بوسعه الا أن يقع في منزلة بين المزلتين .

فصورة الوحش في الشعر العربي يتناسب انعطاطها طرداً مع ارتقاء المجتمع .

ترى ، أي اللوحات الثلاث أرقى ؟ لا دير في أنها لوحة الشنفرى . ولكن حكم القيمة يحتاج دوماً إلى تعليل . لنلاحظ أن كلاً من مسرح الفرزدق والبحترى هو مسرح ثانى الشخصيات ، يمعنى أنه قائم على التعاور بين قطبين متناقضين . ولنلاحظ كذلك أن الشاعر في الحالتين موجود في المسرح جهاراً ، لا إضماراً . أما الشنفرى فهو موضوعي (تقنياً لا حيبياً)، يمعنى أنه يقع خارج المسرح من الناحية المعمارية لا المضمونية . ولكن في الحقيقة قائم فيه باطنياً أو تعبانياً ، وهذه ، بكل توكيده ، تقنية فنية ليس أعظم منها تقنية على الاطلاق : أن يكون الشاعر حاضراً في العمل الدرامي

انعدام هذا التصالو في لوحتي الشنفرى والفرزدق فقد حرم كلتيهما من استيفاء الشروط الاولية التقليدية للفن القصصي ، وهنا نلمس بجلاء تأثير المضمون على الشكل .

ب - تزمنيا : العقيقة ان التطور يتواكب تواصلاً بين اللوحات الثلاث . فمن حيث الصراع ، يمكننا ان نرى التباين بين الموقف جمبعها ، اذ هو لدى الشنفرى خفي يقع تحت السطور ، وهو في العقيقة صراع بين الفرد والعرمان ، لا بين الانسان والطبيعة ، كما هو الحال في اللوحتين الآخريين . والتوتر في لوحة الفرزدق لم يتعد حالة التكشير عن الانساب في هذا القطب ، وشهر السيف في القطب الآخر . فهو إذن لم يختلط كونه صراعاً بالكمون ، أو احتتمال صراع فقط ، ولكنه في الوقت نفسه يتحمل التوليف أو المصالحة .

ولكن ما الذي يعنيه هذا التباين بين أشكال التوتر ؟ ان الاجابة عن هذا السؤال تتضمن تطور صورة الذئب عبر ثلاث مراحل حضارية ، أو تطور علاقة الانسان بالطبيعة وموجوداتها من عصر الى عصر .

ان ذئب الشنفرى هو الشاعر نفسه ، كما يبتنا ، وهذا يعني ان الانسان في العصر البدائي كان لا يزال يرى في نفسه عضواً في الطبيعة بدليل انه يسبح انقهاره الخاص على موجوداتها ، الامر الذي تعلن عنه ذئب الشنفرى بكل وضوح . أما ذئب الفرزدق - وهو نتاج مرحلة تاريخية اكثراً ارتقاء - فيمثل نقلة وسطى بين ذئب الشنفرى وذئب البحترى . انه رواسب تقليد كان يقيم علاقة وحدوية مع الوحش ولكن لوحة الفرزدق تدل بجلاء على أن هذا التقليد أخذ بالتفسخ . فلن يغيب عن بالينا ما لاحظه نقاد الشعر الجاهلى حول تعاطف الشاعر الجاهلى مع العيون القنيص . ان لوحة الفرزدق تعكس

ولعل موقف الفرزدق أقرب إلى موقف البحتري . ففي حين يضع البحتري الذئب ، فإن الفرزدق يدعوه إلى امكانية فوق الذئب ، إقامة علاقة التدين بين الذئب والأنسان . وعلى آية حال ، فإن موقف الفرزدق من ذئبه أكثر إنسانية من موقف كل من البحتري ودوفيني ، لأنه لم يقدم على ارتكاب جريمة القتل ضد الوحش ، وإنما يدعوه إلى التأني . والفرق الأساسي بين لوحة الفرزدق وقصيدة دوفيني هو أن الموقف الفلسفى لدى الفرزدق إضماري ، بمعنى أننا نستشفه من وراء السطور ، في حين أن الشاعر الفرنسي ، على عادة الرومانيين جميعاً ، يفضح عن فلسفته بكل وضوح .

ولا يصدأ أمام الذئب الفرنسي لدى الصدر والموازنة إلا ذئب الشنفرى ، بل هو بيذه فعلاً ، ولكن ما هو أساسى هنا أنه لا تجوز المقايسة بين قصيدة في هذه الكفة من الميزان ، وبين مقتطف من قصيدة أخرى انتزع من أصله ليوضع في الكفة الثانية . فلو قارنا بين «لامية العرب» و «صرع الذئب» لوجدنا أن كلاً من صاحبيهما يماثل الآخر من حيث كونه يعني من عقدة اللا انتماء . أن كلاً منها يرفض مجتمعه ويحل الطبيعة بديلاً له ، ولكنه في الوقت نفسه يعيش عذابات خاصة مردها إلى تصدع «العن» لديه . فالشنفرى يواكب عبر اللامية على إقامة سلسلة انتماءات كتعويض عن اعتزاله للمجتمع إذ هناك انتماء إلى ثلاثة حيوانات هي النمر والذئب والضبع ، وانتماء إلى ثلاثة أشياء هي شجاعته وقوسه وسيفه ، وانتماء إلى ذاته ، وأخيراً انتماء إلى «الراوى» . أما الفرنسي فهو نزاع إلى الانتماء الإسريري ، بدليل صورة ريموس ورومولوس وأمهما الذئبة ، وبدليل تقديم الذئب نفسها على شكل أسرة فالشنفرى الصق منه بالطبيعة ، لأن كل ما ينتمي إليه طبيعي ، وإن كان يعني من عقدة اللا انتماء إلى حد

وغائبة عنه في آن معه ، أي يقع داخله وخارجه في الوقت نفسه .

وإذا ما توخياناً أيجاز علة ايشارناً للذئب الشنفرى على الذئبين الآخرين ، ففي وسعنا القول بأن ذئب الشنفرى لا شعوري ، في حين أن ذئب الفرزدق والبحتري هما من انتاج الشعور بالدرجة الأولى . وهنا نلتمس التأثير العميق للنفساني على الفني .

وإذا كان الذئب الجاهلي ييد نظيريه الآخرين ، فإن الذئب الاموي (الفرزدق) ييد الذئب العباسى ، لأن ما يزال يرى امكانية التأني مع الوحش . وسبب هذه الرؤية هي قرب الفرزدق من البداوة (وكذلك مجتمعه) ولئن انتقلنا إلى الذئب الفرنسي لنقارنه بالذئاب العربية ، فإننا نجد أوجه شبهاً كثيرة ، ونوجه اختلاف كثيرة في الوقت نفسه . فمشهد قتل الذئب بالذئب مرعب لدى كل من دوفيني والبحتري حيث تعمل النصال بدون رحمة في الوحش الصريح . ولكن في حين نجد ذئب البحتري يبني مقاومة جديدة في الدفاع عن نفسه ضد الإنسان فإن الذئب الفرنسي يتلقى الطعنات دون آية بادرة دفاعية . وفي هذا التباين نلمس الفرق بين موقفى الشاعرين ، فالبحتري يطرح - من خلال موقفه هذا - فكرة التضاد مع الطبيعة ، في حين يطرح دوفيني ذئبه بريئاً ومعتدى عليه . أن الفرنسي منحاز إلى ذئبه أما البحتري فمعاد له . وبينما يضع دوفيني ذئبه فوق الإنسان ، حيث يقوم الذئب بتعدي الشاعر (مثل الإنسان في القصيدة) أن يكون له « كبيرة » ، فإن البحتري بقتله للذئب ، ثم باقادمه على أشواره ، إنما يضع الإنسان سيداً للطبيعة ومتفوقاً عليها . ولكن لوحة البحتري الذئبية تظل أدنى بكثير من قصيدة دوفيني ، لأنها تفتقر إلى ما فيها من نزعات إنسانية نبيلة ، من جهة ، وإلى ماتحتويه من حكمة فلسفية ، من جهة أخرى .

هو الاكثر قدرة على مواجهة «المصير ...
دون شكوى» .

وعلى هذا فان ذئب الشنفري - على رومانتسيته التي تأتيه من مجرد كونه طبيعة - هو اقرب الى الواقعية منه الى اي شيء آخر ، اما الذئب الفرنسي فهو مثالى ورومانسى نعمى . وبعكم هذه المثالى والبعد عن الواقع ، فان هذا النمط لا يجذبنا ويؤثر فينا بقدر ما نتشد الى ذلك الذئب الواقعى الذي نعاين فيه احباطاتنا نعم . ونخلص من هذا الى استخلاص حقيقة لها شأن كبير في فهم الشعر الجاهلي: ان كل رومانتسي جاهليه هي رومانتسي على السطح فقط ، اما حين نجس الاعماق فان الواقع هو ما تصطدم به أصابعنا . وبينما يمثل ذئب دوفينيبي انتقال الفرد من المجتمع الى الطبيعة ، فان ذئب الشنفري يمثل الفرد مقهورا في الطبيعة والمجتمع على السواء . ان في كونه موجودا طبيعيا ليس أكثر من زمن ، او بدليل موضوعي ، لا لعاطفة الشاعر وجملة احباطاته فحسب ، بل لحالة وموقع الفرد في المجتمع . بينما يبقى ذئب دوفينيبي هو الاجتماعي ، هو المثال القائم خارج العالم الانساني ، خارج العضارة . ومن هنا يفقد واقعيته ويكتسب رومانتسي مطلقة تقلل من شأنه لدى وقوفه امام ذئب الشنفري .

والاهم من ذلك ، ان الشاعر الفرنسي يستطيع ان يجد ملاذا في الطبيعة ، طالما ان موجاداتها تجسد صبوته ، اما الشنفري - وهنا نواجه اكبر اسباب تقوه على الفرنسي - فلا يرى في الطبيعة الا قطاعا آخر من قطاعات الدهر ، حقل آخر تعمل فيه قوى القمع الكونية . إن القمع يجثم في كل مكان ، وأنى توجه فليس ثمة الا السحق . وهذا افصاح عن كلية هذه القوى . بحيث ينطبق على الشنفري هذا الشطر من رثاء متمم بن نويرة لأخيه مالك : « فدعني فهذا

يضطره الى خوض صراعات داخلية عنيفة تزاعة الى الرضوخ والتلوك عن السلوك غير المتكيف . ولما كان الشنفري الصق بالطبيعة فانه اشد رومانتسي من دوفينيبي ، لأن نسبة الرومانسية تتفاقم مع مدى احلال الطبيعة مكان المجتمع (ومع مدى احلال الخيال مكان العقل) .

وكما امتاز ذئب الشنفري على الذئبين العربين الآخرين فانه يمتاز على ذئب دوفينيبي ، وللسه نفسمه . ان مسرح دوفينيبي تعاوري ، يمعنى ان ثمة علاقة بين الشاعر والذئب ، وأن الصراع والمخاطبة والتعلوي تقوم بين متضاد غير متواحدين . وهذا يعني ان دوفينيبي حاضر على خشبة المسرح وليس غائبا عنها . اما الشنفري فهو العاشر القائب معا . وهذا يعني ان ذئب الشنفري هو الانا في حين ان الذئب الفرنسي هو الآخر . وفي حين لا يقيم الشنفري تمايزا بين الطبيعة والانسان ، اذ الكائنات العية ، سوا اكانت بشرا أم وحوشا ، متساوية أمام الدهر ، فان دوفينيبي يمايز بين الانسان والحيوان ناظرا الى هذا الاخير بوصفه الكائن الاكثر اصلة .

وفي الحقيقة يعمل كل من الذئبين ، العاشر والفرنسي ، العجاجات التنسانية لصاحبه . فذئب الشنفري هي ، في التعليل الاخير ، جملة احباطات الشاعر . وهي في الوقت نفسه صورته عن الطبيعة المقهورة المكبوبة . انه يعكس طبيعة الصعراء بكل امانة ودقة ، ومن مواقف الانقهار . وهنا يمكن اكبر فرق بين ذئب الشنفري والذئب الفرنسي . ففي حين يمثل ذئب الشنفري هزيمة الشاعر وجوعه ورغبته في العدول عن السلوك اللا متكيف ، فان ذئب دوفينيبي يجسد المثل الاعلى للشاعر . إن الصبوة التي يطمح الى يلوغها ، او الترسوة التي تتحداه ان يسمو اليها . ان كائنات الطبيعة أرقى من الانسان لأنها اكثير اصلة . و « سليل الغابات » الذي يفتقر الى « التفكير »

لحفيده . وذلك يعني أن هوغو كان ما يزال شاباً حين كتب القصيدة ، في حين كتب البدوي قصيده في شيخوخته . ومن المعروف جيداً تعلق الشيوخ بالأطفال ، هذا التعلق الذي يريد إلى التعويض . إنهم يرون في الطفل حلهم الذي يستحيل أن يتحقق العودة إلى الطفولة من جديد . فالطفل بالنسبة إلى البدوي الشقيق (وكذلك بالنسبة إلى كل شيخ) هو رفض التناهي ورمز الديمومة ، وهذه هي العلة الأهم لغزارة ووفرة العاطفة . أما هوغو الشاب ، الذي تمنعه قوته وحيويته من أن يقدم غزارة في العاطفة ووهجاً في المشاعر ، لأنّه يحتاج إلى التعويض بالطفولة عن شيء ينقصه (كما ينقص البدوي الشقيق) ، فقد كان يتحدث في القصيدة فقط ليشبع الغريزة الابوية في حين يقدم البدوي في قصيده هذه الغريزة وما يفيض عن غرضها في الوقت نفسه .

والآن ، بعدما أتيتنا على السبب النفسي لتفوق البدوي ، دعنا نحاول الوصول في القصيدين . نقطة الانطلاق لدى هوغو هي تقدير الطفل لطهارته ، أو لاته ما يزال خلواً من « حماتنا » . ومثل هذا الموقف لا نجده عند البدوي الذي يقدس الطفل في ذاته ومن أجل ذاته . ولدى هذه المسالة ينبغي أن نأخذ الشرط الاجتماعي لكل من الشاعرين بالحسبان . بينما أصبحت الصناعة في أوروبا عيناً على الروح البشرية ، مما أحال الإنسان نفسه إلى آلة ، الأمر الذي وقف منه الرومانسيون الأوروبيون (وهوغو أحد زعمائهم) موقف الشعب والملن ، فإن البدوي يعيش في بيئة الشرق الريفية التي ظل فيها الإنسان ظاهراً حتى يوم ظهور القصيدة على الأقل .

وإذ يتناول الشاعران موضوعة تأثير الطفل في الآخرين ، فإن صور هوغو الذي يذهب إلى أنه لدى الحديث عن الطفل يتوقف الحديث عن

كله قبل مالك » . صحيح أن الفرنسي مقهور هو الآخر ، ولكنه يجد بدلاً عن مجتمعه في الطبيعة ، يجد مالاً أو ملحاً يختبره فيه ، أما الشنفرى فليس أمامه إلا السعي في كل ذرة من ذرات الوجود .

ثانياً - الطفولة :

اما مانا الآن قصيدين موضوعهما موحد ، « ولاهما لفيكتور هوغو ، وثانيةهما لبدوي الجبل . وأول ما يستحق الاهتمام لدى مقاييس كل منهما بالآخر هو أننا نقرأ أحدهما بنصها الأصلي ، بينما نقرأ الثانية عبر الترجمة ، ولنتذكر أن الشعر هو ما لا يتقبل الترجمة ، أو هو بالتأكيد ما يضيع شيء منه لدى الترجمة . مهما يكن المترجم أميناً ودقيقاً وفصيحاً . وتقتضي الموضوعية أن تثار هذه النقطة هنا على وجه الخصوص ، لأن البدوي يعتمد إلى لغة زاهية حية ، فقد لا يستطيع أي مترجم أن ينقل قصيدة هوغو بلغة تكافئه لغة البدوي . وهذه مسألة هامة ، لأن أي تدن في اللغة يخفض مستوى القيمة بالضرورة . نرد على ذلك إننا حين نقرأ قصيدة البدوي الموزونة فإن موسيقاها العذبة تمارس علينا الاختلاف ، في حين تخسر قصيدة هوغو موسيقاها عند ترجمتها نسراً . وعلى أية حال ، فإن هذا كله لن يحول دون اجراء المقارنة ، بل دون إيهار البدوي على هوغو . أقول ذلك دون أن أقرأ القصيدة الفرنسية في أصلها ، ولكنني أستند في هذا الحكم على مدى وهج العاطفة في كل من القصيدين وهو ما لا يضيع منه إلا أقل القليل عند أية ترجمة جيدة . وهذا يتضمن بالضرورة أن الدفق العاطفي لدى البدوي هو أشد غزارة منه لدى الفرنسي . فازاء هذه المسألة يتوجب علينا أن نأخذ بالحسبان السبب التالي : أن هوغو يكتب لأبنه ، أما البدوي فيكتب

ولكن اليك كيف طرحها البدوي :

ويارب ، من أجل الطفولة وحدها
أفضل بركات السلم شرقاً ومغارباً

ترى ما الفرق العوهي بين الصورتين ،
ما القيمة التي تفتقر إليها صورة هوغو وتتمتع
بها صورة البدوي بحيث تعلي من شأن الأخيرة
وترفعها فوق الأولى ؟ الحقيقة أن ثمة ثلاثة
فروق جوهرية أولها أن هوغو يطرح الصيانة ، والسلم
في حين أن البدوي يطرح السلم ، والسلم
أشمل من الصيانة وأكثر وقعاً على النفس .
وهو بلا جدال حلم من أحلام الإنسانية منذ
فجر تاريخها حتى اليوم . وهو مبدأ عزيز
على الإنسان لأن لحظات السلم في التاريخ هي
استعدادات لعرب قادمة أو هي على الأقل
كلل أصباب المجتمعات من جراء طول النزاع .
أما النقطة الثانية فهي كونية التزعة الإسلامية
عند البدوي . ان عبارة « أصدقاء وأعداء
أيضاً » لا توحى ولا تتمتع بالكلية والشمولية
التي تحملها عبارة « شرقاً وغرباً » ، بقيت
المسألة الثالثة ، وهم الأهم . ان هوغو يخرج
من صورته هذه العبارة البدوية « من أجل
الطفولة وحدها » ، فكانما هو نسي الموضوع
الذى يتعامل معه . أما البدوي فقد عمق
شعورنا ونظم تيار عاطفتنا من خلال هذه
العبارة التي تتفوّح لفظة « أفض » ، وهي
ما يشكل صورة قائمة بذاتها داخل رقة
الصورة الجمالية . ما هو مقابل لفظة « أفض »
في صورة هوغو ؟ إنها لفظة « صن » التي
تفتقر إلى ما تتمتع به لفظة البدوي من ايمان
بالوفرة والغزاره ، وبالتالي بالقدرة على
التاثير .

وبودي أن الفت الانتباه إلى جمالية الإبيات
الثلاثة الأخيرة من قصيدة هوغو ، هذه الجمالية
التي تتاتي من تصويرها لحركة العياقة وتناميها
ومن قيامها بعقد قران بين ظواهر حياتية متعددة
ولكنها متشابهة . وإذا ما أخذت كل ظاهرة

اـهـ وـالـوطـنـ وـالـشـعـرـاءـ وـالـنـيـ يـقـوـلـ :
« يـضـعـكـ النـاسـ ، يـعـاـوـدـونـ الصـيـاحـ ، يـنـادـونـ »،
وـتـرـعـشـ أـمـهـ إـذـ تـرـاهـ يـمـشـيـ » - هـذـهـ الصـورـ
تـتـضـاءـلـ قـيـمـتـهـاـ أـمـاـ هـذـاـ بـيـتـ :

يزف لنا الأعياد : عيداً إذا خطأ
وعيداً اذا ناغى ، وعيداً إذا أحـبـ
إـذـ تـكـمـنـ جـمـالـيـةـ هـذـهـ الـانـقـطـالـةـ الصـورـيـةـ فيـ
توـاكـبـ الـفـرـحـاتـ معـ كـلـ قـفـزةـ نـموـ يـعـقـقـهـاـ الطـفـلـ،
بلـ وـفـيـ تـلـاحـقـ وـعـلـمـ اـنـقـطـاعـ المـسـرـاتـ التـيـ
نجـنـيـهـاـ مـنـهـ .

ويشتـركـ الشـاعـرـانـ فيـ مـوـقـعـ آخرـ هوـ مـسـالـةـ
الـعـطـاءـ الـطـفـوليـ . وـفـيـ هـذـاـ العـقـلـ يـقـدـمـ هـوـغـوـ
صـورـةـ لـاـ تـقـلـ جـمـالـيـةـ عنـ صـورـةـ الـبـدـوـيـ السـابـقـةـ
وـانـ لـمـ تـكـنـ تـفـوقـهـ : « وـاهـبـاـ مـنـ كـلـ جـانـبـ
رـوـحـ الـقـيـةـ لـلـحـيـاـ وـفـرـهـ لـلـقـبـلـ » . وـبـيـسـطـ
الـبـدـوـيـ صـورـةـ أـخـرىـ عنـ عـطـاءـ الطـفـلـ فيـ هـذـاـ
الـبـيـتـ :

وـالـثـمـ فيـ دـاـجـ مـنـ الخـطـبـ ثـفـرـهـ
فـاقـطـفـ مـنـهـ كـوـلـبـاـ شـمـ كـوـكـبـاـ

انـ مـاـ يـقـلـلـ مـنـ شـانـ هـذـهـ الصـورـةـ آنـ
اقـطـافـ الـكـوـاـكـبـ قدـ اـسـتـهـلـكـهـ الشـعـرـ الـقـدـيـمـ .
هـذـاـ اـذـاـ غـضـبـنـاـ الـطـرـفـ عنـ رـشـاقـةـ صـورـةـ هـوـغـوـ
الـاـخـرـيـ . وـفـيـ هـذـاـ المـضـمـارـ (ـ مـضـمـارـ الـعـطـاءـ)ـ
نـجدـ طـفـلـ هـوـغـوـ وـاهـبـاـ ، بـيـنـمـاـ نـجـدـ طـفـلـ الـبـدـوـيـ
آخـدـاـ فيـ الـفـالـبـ وـلـاـ رـيبـ اـنـ السـبـبـ نـفـسـانـيـ
يـتـعلـقـ بـمـاـ يـغـدـقـهـ الشـيـوخـ دـوـمـاـ عـلـىـ الـاطـفـالـ
مـنـ حـنـانـ وـاعـطـيـاتـ مـعـاـ .

غـيرـ انـ الـبـدـوـيـ مـاـ يـلـبـثـ اـنـ يـسـتـعـيـدـ تـفـوقـهـ
لـدـىـ مـسـالـةـ الصـيـانـةـ التـيـ يـتـطـرـقـ إـلـيـهـ كـلـ مـنـ
الـشـاعـرـينـ .

إـلـيـكـ كـيـفـ طـرـحـهـ هـوـغـوـ :

يارـبـ ، صـنـيـ . صـنـ مـنـ أـحـبـ ،
اخـوـهـ ، أـهـلـهـ ، أـصـدـقـاءـ وـأـعـدـاءـ أـيـضاـ

قلبه بين الابناء والاحفاد ، والروعة فيه انه لا يقول ذلك مباشرة ، بل من خلال المجاز . والآن ، فلنلقي نظرة اجمالية على كل من القصيدين . هل تشكل قصيدة البدوي بنية ؟ وهل البنية مسفوحة في كل بيت من أبيات القصيدة تقريبا ؟ وما هي هذه البنية ؟

إن محور قصيدة البدوي هو استعداد الشاعر لاعطاء الطفل . وإذا ما نظرنا إلى البيت الأول على أنه أخذ ، فإن العطاء يبدأ منذ البيت الثاني ، ولكن هذا العطاء يتقطع في كثير من الأبيات ليجعل محله الأخذ . وبذلك تكون جدلية الأخذ والعطاء (الوهب والكسب) هي بنية القصيدة .

أما البنية في قصيدة هوغو فهي دونق الطفولة وكونها مبعث سعادة . انه يتعامل مع الطفل تماما كما تتعامل مع لوحة زيتية او تمثال عاجي . ولكن لن يفوتنا ان هذا كله موجود إضماريا وصراحة في قصيدة البدوي . فلو لم يكن الطفل مبعث سعادته لدى البدوي لما خاف من التقرب والسفر ولما أسلم قيادة للخطوب . و طفل هوغو دائمًا معطاء لا أخذ ، وفي رأيي أن هذا يعني نقاصا ليس بقليل في عاطفة الشاعر ازاء الطفولة . أما البدوي فيذهب في الغالب ، وإذا تمعن في قصيدة فلسوف نجد أن الأبيات التي تطرح عطاء الشاعر لطفله هي الأبيات الأشد روعة من تلك التي تطرح الطفل واهبا لا كاسبا ان أغداق البدوي على الطفل هو دلالة فسيحة على عمق تفاعله مع الطفولة وصدق عاطفته ازاءها . وبطبيعة الحال ، فإن هذا لا يعني أن هوغو زائف يقدر ما يعني ان عاطفته لا ترقى الى مستوى عاطفة البدوي . وهذا هو الفرق الحاسم بين القصيدين ، وآخر ما يمكن لعكم القيمة أن يقدمه .

يوسف اليوسف

منها على حدتها ، فانها تفقد الكثير من جماليتها ولذا فان هذه الجمالية تؤتاه عبر اقتراحاتها بالدرجة الاولى . هذا فضلا عن أن الموقف يرمته في هذه الأبيات الثلاثة هو رفض لكل اشكال العقم والقبح واللا حيوية وبالتالي صورة باسمة لوجود يتفتح على الدوام .

والحقيقة أن البدوي قد عبر عن هذا المعنى نفسه (رفض الهمود الحيوى) ، ولكن باشكال مبادنة للشكل الذي قدمه هوغو .

وان نال سقم تمنيت أنتي ،
فداء له ، كنت السقيم المدبوا

ان الموقف هنا أشد انسانية من موقف هوغو في الأبيات الثلاثة الاخيرة من قصيده ، غير أن ما يغচن جمالية موقف البدوي في هذا البيت هو أن صورته جد مستهلكة ، وحتى شعبية .

وما دمنا في مضمون العذائب ، دعنا نشير الى أن البدوي قد طرح العديد من الامور التي لم يتعرض اليها هوغو فقط ومرد ذلك الى توهج عاطفة البدوي ازاء موضوعه وشدة تفاعله معه . خذ مثلا كيف تود النجوم أن تغدو دمي يختار الطفل أرقها وأجملها ، وهذه صورة جد محدثة وتتناسب مع الموضوع أيمما تناسب :
وخذ هذا البيت الطافح بالعاطفة والعنان:

وعندى كنوز من حنان ورحمة
تعيبي أن يفري بهن وينهاها
لكم هو يعكس تعلق الشیوخ بالاطفال !
وتامل كيف يقبل الضيم صابرًا ، فينتقد
« لأهواه الخطوب » على الرغم من تاييهه على
الانقياد . وانظر الفنية في هذا البيت :

وتخنق في قلبي قلوب عديدة
لقد كان شعباً واحداً فتشعبنا
ما يقوله هذا البيت هو ان الشاعر وزع

النقدية في الأدب والفن

بِقَامَ مَدْ كَرَاشِ نَكُو

ومستقبله . وقد ذرعت تلك الثورة يدور الأمل في أفقه ملايين الناس في هذا العالم . هذا الأمل اللامحدود ، اذا ما ذكرنا الرعب والخوف اللذين تثيرهما الثورة في نفوس أولئك المتعلقين بالملكية الخاصة كأساس للنظام الاجتماعي .

وكان للعربين العالميين تأثير مختلف على عقول الناس ، وعلى الأخص العرب العالمية الثانية ، بما جلبنا من خطوب جسام بقضائهما على حياة الملايين . ان خطر قيام حرب نووية هذا الخطر الذي ظهر في العقود الأخيرة ، قد صب الرعب في النفوس ، ويمكن القول انه رعب يشمل الجنس البشري قاطبة . وتحت تأثير هذه الأحداث راحت النظريات القديمة تتلاشى من جديد ، وتختبئ اهتماما خاصا لأنها ترفض التقدم الاجتماعي ؛ وظهرت مفاهيم جديدة أيضا ترفض فكرة التطور التقديمي للمجتمع الإنساني . كل هذا أدى إلى الجدل حول التقدم الاجتماعي ، وبالتالي التقدم في مجال الأدب والفن .

ان النظريات التي تؤكد ان الفوضى والصدفة تتحكمان تحكما تاما في العالم تنعكس

الوسائل المشابكة بين الفن والواقع الاجتماعي

هل يوجد التقدم في مجال الفن ؟ الا يbedo تطبيق مفهوم « التقدم » في مجال الفن مصطنعا الى حد ما ؟ واذا كان هناك تطور تقدمي في الفن والأدب فكيف يبدو وأين يقف بالنسبة للتقدم الاجتماعي ؟ هذه الأسئلة تتصدر المناقشة العامة في السنوات العالية في المؤتمرات العلمية وفي صحافة عدة أقطار .

من الشائع انه منذ عهد التنوير صار لل الفكر الفلسفى ثقله في قضية التقدم في الحياة الاجتماعية ، وفي الفن . وقد عولجت هذه القضية بطرق شتى في مراحل مختلفة، ولكنها اكتسبت أهمية خاصة في القرن العشرين .

وكانت ثورة اكتوبر الاشتراكية الكبرى ظاهرة اجتماعية بارزة ، لها تأثير عميق في النظريات التي تتناول حاضر الجنس البشري

المترتبة والعتمدية تقتل الفن ! .. ان المجتمعات التي تؤمن بالغرافات كانت الشجاع الاكبر للفن .. برهن لي انه سوق يكون لنا فن للعقل والحقيقة والدقة فقط وسوق انتقام الى معاشرك بكامل سلامي وقطاري المعلم .. ولكنني اقول لك باعتباري موسيقيا انك ان حذفت الفحش والتتعصب والجريمة والخداع والقوى الغارقة فسوف يكون من المتعذر كتابة نوته موسيقية واحدة .. بعد كل هذا ، ان للفن فلسفة خاصة » (١)

تم هذه الكلمات بوضوح عن ادراك نوعي لتلك العملية الفعلية للتتصادمات بين الفن والتزعة العقلية ، وبين الفن والتعبير النثري العادي في حياة المجتمع ، التي عبر عنها ماركس بصورة رائعة بالكلمات التالية: ان الانتاج الرأسمالي يعادي فروعاً معينة من الانتاج الروحي كالفن والشعر مثلاً » (٢) . وكتب ماركس في مقدمة مخطوطاته الاقتصادية ملاحظة الوسائل المتشابكة بين الفن والواقع الاجتماعي: « أما بالنسبة للفن فنعني نعرف أن عصوراً معينة من أزدهاره ، لا تنطبق مع التطور العام للمجتمع وبالتالي مع تطور قاعدته المادية التي تؤلف إطار تنظيم المجتمع . خذ الأغريق وقارنهم بالشعوب الحديثة ، كشكسيهير مثلاً » (٣) هذه الفرضيات صاغها في منتصف خمسينيات القرن الفاير ، أي قبل ملاحظاته عن الفن في ظل الرأسمالية ، تلك التي استشهدنا بها من قبل . وعلى كل حال فإن وحدتها الداخلية ومقرها البوجوري حول العلاقة بين التقى في الفن والتقى في المجتمع يبدوان واضحين .

(١) جورج بيزيه : الرسائل ص ١٧٧ - ١٧٨

١٧٨ الطبعة الروسية ١٩٦٣

(٢) ماركس وانجلز : المؤلفات الكاملة

المجلد ٢٠ الجزء ١ صفحة ٢٨٠ الطبعة الروسية

(٣) المرجع السابق المجلد ١٢ صفحة ٠٢٣٧

- ولاشك - في الاعمال الفنية والأفكار العامة حول تطور الفن . وعلى كل حال ، ان الانعزال التام عن الواقع الاجتماعي الذي ظهر في عدد من اتجاهات الفن المعاصر ، ومحاصرة الفن للواقع ، كظاهرة تلامس الحياة قليلاً او لا تلامسها ، يفسحان عن ذاتهما بقوة في العمل الغلاق نفسه ، وفي عدة مفهومات جمالية في عصرنا .

من الخطأ الافتراض أن التقى في الفن يدرج أولئك الذين يؤمنون بالمبادئ الخلاقة للنظريات اللاحقة في علم المجال ، في قائمة خصومه الالداء ، بينما يقتصر في انصاره على الواقعيين في الفن وجهابذة الشقاقة الاشتراكية . ان الامور ليست بسيطة الى هذا الحد ، اذ من المعروف جداً أن بعض النظريين الغربيين افروا بالتطور التقديمي في الفن . ومن جهة أخرى ، وبغض النظر عن كل الفنانين اصحاب النظرة الواقعية ، ليس كل ذوي الشقاقة الاشتراكية يوفرون أن للتقى تأثيراً مباشرأ على الأدب والفن . وإلى جانب ذلك ، نجد أن الاقرار بتقدم الفن لا يعني أن المؤمنين به يتظرون إلى جواهره بالمتظاهر نفسه ، ويتخذون موقفاً مشابهاً في تقديرهم للظاهرة ، الكبرى للشقاقة الفنية ، والطريقة التي يتتطور فيها الفن المعاصر .

نجد ، من النظرة الأولى ، أن الشرط الاجتماعي للأدب والفن يفترض مسبقاً مزامنة معينة بين التقى الاجتماعي والتقى الشقاقي الفني . وعلى كل حال فإن العلاقة بين الدينامية الاجتماعية والدينامية الفنية أكثر تعقيداً مما تبدو أحياناً . ان نوعية هذه العلاقات والمصادمات العديدة التي يمكن أن تبدو في هذا المجال ، المح إليها - على سبيل المثال - الموسيقار الفرنسي جورج بيزيه الذي صرخ بحماسة في رسالة خطتها إلى أدموند غالابرت في شهر تشرين الأول ١٨٦٦ « ان تقديمتك

وأقيم نظام مستبد ليدعم الملكية الخاصة ، فمارس عمله بدقة . ومع ذلك فقد كان عصرًا ظهرت فيه رواية تولستوي ودستويفسكي وتورغنيف وشدرن وتشيغوف وموسوروغسكي ورمسي كورساكوف وبورودين وتشايكوفسكي وريбин وسوركوف وعدة مشاهير عقلاً آخرين .

ان « التباينات » المشار إليها تبع بالطبع ، من العوامل التاريخية والاجتماعية الملموسة ، ولكنها لا تقتصر على تضخيم المقارنة بين التقىم الاجتماعي والتطور التقىمي للفن . وكذلك هناك أشكال أخرى من عدم التطابق لاحظها ماركس أيضًا . ان التطور السريع للرأسمالية في عدة أقطار كان مصوبًا بمد مماثل في الأدب والفن . واليوم ، في قلب ثورة تكنولوجية جديدة ضخمة ، لا نلاحظ انقضاض زمن ازدهار الفن في بعض الأقطار الرأسمالية فقط ، بل نلاحظ أزمة خانقة في الفن . ان المنجزات الكبرى في العلوم والتكنولوجيا تسير خطوة خطوة مع انحدار فعلى للفن .

استمرار التطور التاريخي للفن

ان التفاوت في تطور المظاهر المختلفة لحياة المجتمع وثقافته المادية والروحية لا ينافي افكار التقىم بشكل عام ولا التقىم الفنى بشكل خاص . ان العدل الاكبر الموجه ضد فرضيات التقىم في الفن يؤكد أن من المستحيل تحديد درجة التقىمية في كل من المؤلفات الفردية وابداع جهابذة شتى ، بالمقارنة مع ظواهر فنية أخرى . بالنسبة لخصوص التقىمين ، لا يمكن تحديد مراحل التطور التقىمي بدقة كافية . وبهذا الخصوص كتب ايليا اهربورغ « ان السعي لتفصير ظواهر شتى في الفن على أنها مراحل تقىمية أو رجعية

ان أعداء الماركسية يشرحون أحياناً هذه الفرضيات بمعنى أن ماركس لم يلح على ارتباط الفن بالعلاقات الاجتماعية ، لم يلح على كون الفن مشروطة بالتطور الاجتماعي . في هذه الحالة نحن لا نتعامل مع تكوين الفن ، ولا مع طبيعته الاجتماعية ، وإنما مع الوسائل النوعية بين الفن والمجتمع والسمات النوعية في تقدم الفن . طبعاً ان ماركس لم يعتبر هذه العملية معزولة عن التقدم الاجتماعي ككل . كان يتكلم عن عصور محددة لازدهار الفن لا تتطابق مع مستوى تطور المجتمع وأساسه المادي .

وفي الوقت نفسه لا نجد أمامنا هنا ظواهر غريبة ، واستثناءات ، بل نجد تعبيراً متنوعاً عن السمات النوعية للتطور التاريخي للفن . ويمكن أن نضيف إلى العديد من « التباينات » عدة أمثلة أخرى . اليك بعضها : في القرن السابع عشر دخلت إسبانيا عصراً من الانحطاط الاجتماعي والاقتصادي الشديد تلاه اندفاع أو مد مصوب باكتشاف أمريكا ، وتطور في التجارة والصناعة واتساع الدولة الإسبانية . وتشمل الأزمة المظاهر المتباينة لحياة البلاد الاجتماعية . وعلى كل حال ففي أثناء ذلك العصر بالذات من الانحطاط السياسي والاجتماعي ، قدم الفنانون والكتاب أعظم أعمالهم : فيلاسكيز ، ذوريان ، وبيرا ، سيرفانتس ، كالديران ، لوب دي فيغا .

وبالمقارنة مع عدة أقطار أوروبية أخرى ، كانت روسيا ، زمن العبودية ، قطراً مختلفاً سيطرت فيه القوى السياسية الرجعية . وفي هذا الزمن بالذات قدمت روسيا فنانين عظاماء أمثال بوشكين، غوغول ، ليهينتوف ، غلينكا ، دارغوميسكي ، فيدوتوف . ورغم التقىم الاقتصادي في النصف الثاني من القرن التاسع عشر ظلت روسيا قطراً يقوم على النظام العبودي واستمرت الاقطاعية تلعب دوراً خطيراً

أفكارهم الصديقة . ومع هذا فإن «المقارنة» في الغالب ليست ممكنة فحسب بل ضرورية . والحقيقة أنها موجودة دائمًا ولا تزال . ولا يترتب على هذا أن الفرضيات المختلفة حول تفوق أعلام فترات معينة يقارنون بأسلافهم أو معاصرיהם ، مبدأ «التفوق-القصور» تشكل القاعدة الأساسية لفهم التقدم في الفن .

إن فكرة احتفاظ الأعمال البارزة في الفن بقيمتها الجمالية عبر عدة عصور تقدم غالباً على أنها حجة هامة ، كما يدعون ، تنفي ادعاء التطور التقديمي في الفن . مثل هذه الأعمال ، كما يؤكدون ، تستمر في تأثيرها رغم ظهور عدة ظواهر مشابهة وجديدة في الفن . في تلك الحالة ، لماذا يعتبر تعطى كل ما هو سابق شرطاً واجباً *Sinequanon* للتقدم ؟ وإذا كان نوع كهذا من التطور يلاحظ في مجالات أخرى معينة من الحياة الاجتماعية ، فلا يعني ذلك أن قوانين ذلك التطور تمتد آلياً إلى كل حقول الحياة الاجتماعية والروحية للإنسان - ومثل «المفارقة» بين عصور الإزدهار المختلفة في الفن وحالة المجتمع ، كذلك فإن احتفاظ المبدعات الفنية للماضي بالاستمرار الجمالي يمكن فقط أن تقدم السمات النوعية للتقدم في الفن .

إن هناك أنواعاً وأشكالاً مختلفة للتقدم . وهكذا لاحظ راتكش ، الأديب السوفيتي ، أنه بمقدمة التطور التقديمي الذي تستوعب فيه آية درجة من التقدم كل عناصر الآثار السابقة ، توضح الطبيعة الحية أيضاً عن عملية تختفي فيها تماماً كل الأشكال السابقة ، ولكنها تستمر في الوجود (غالباً بشكل معدل) جنباً إلى جنب مع الأشكال الارقى التي تطورت فيها . إن الأعمال الفنية للعصور السابقة ، على غير ما هي الحالة في الطبيعة العضوية ، لا تكتفي فقط في الاستمرار في الحياة وإثارة

يعوقه غالباً الفهم الصحيح للأعمال المشهورة . وقد اعتبر رفائيل لزمن طويل قمة النهضة الإيطالية . وقد ظهر جيوتو في هذا التفسير تلميضاً غبياً ، كما بدا أساتذة القرن الخامس عشر عبارة عن تلامذة متدرسين فقط . ومع هذا فقد رسم يوسللو ومازاكيو بطريقة مختلفة عن رفائيل ، لا لأنهما لا يملكان خبرته ، بل لأنهما رغباً في التعبير عن أشياء مختلفة ومتلصقة بحياة القرن الخامس عشر والنظرة العالمية ^(٤) .

انها اضاعة لوقت لو وحنا ننظم قوائم بالفنانين حسب الموهبة ، لأن من المستحيل إثبات من منهم أكثر وفعلاً أو أكثر «تقديمية»: غوته أم شكسبير ، بيتهوفن أم موزار特 ، رامبرانت أم ليوناردو دافنشي . وذلك ، على كل حال ، لا يحول أبداً دون التقديرات المختلفة لن دور الفنانين الفرديين المبدعين وأهميتهم . من المستحيل أن نقابل بين أعمال دستوييفسكي وتشيكوف ، مثلاً . ييد أن ما هو واضح بالنسبة لنا هو تلك الفروق الواضحة مثلاً بين أعمال دستوييفسكي وأعمال غارشن ، في مجال أهميتها الفنية والتاريخية . وحتى في هذه المقارنة تختلف أعمال غارشن بقيمتها الجمالية الخاصة . واليك مثلاً آخر أكثر تعقيداً نوعاً ما : من العسير الخلاف على أن مساهمة تشيكوف في الأدب الروسي والعالمي هي أكبر بكثير من مساهمة غونشاروف مثلاً ، ولكن أعمال الأخير في الوقت نفسه تعتبر بحق أعمالاً كلاسيكية . ويمكن عقد مقارنات أخرى في مجالات مختلفة في الفن .

ان النقاد الذين لا يشعرون بامكانية التقدم في الفن يعتبرون «عدم مقارنة» «أعمال معظم الفنانين المبدعين برهاناً لا يدحض بدعم

(٤) أهرنبرغ المؤلفات في تسعة أجزاء .
المجلد ٦ من ٤٦٤ الطبعة الروسية .

ال الأساسية للتقدم في الفن عن نفسها في مزيج من المبتكرات الابداعية والتقليدية .

ويعتبر تناول مكسيم غوركي لهذا الموضوع ذا فائدة كبيرة فقد كتب : « ان كل كتاب تقريباً لكاتب جديده يرتبه طارياً خفياً بالكتب التي ظهرت قبله ، وكل كتاب جديده يتضمن عناصر مما جاء قبله ٠٠٠ ان ستندال وبلازاك ولوبيز وموباسان يستعمل فصل أحدهم عن الآخر ، فلو أن أولهم قام بتأليف كتاب ولم يتممه الثاني ، لقام ولوبيز أو موباسان بصنع ذلك »^(٥) .

إن ميزة كل من رابطي المنجذبات التي تتسم بالاستمرار والابداع تتغير على الدوام ، ولكن الاثنين (الاستمرار والابداع) علامتان ثابتتان لأنفراد التقدم في الأدب والفن . هنا ، كما في الحصول الآخر لحياة الإنسان الروحية ، ليست التقاليد التقديمية فقط هي التي تمارس عملها ، بل التقاليد المحافظة ، التي تؤدي إلى الانحطاط والفقر الروحي . وجنبًا إلى جنب مع تمثل تلك التجربة الابداعية التي تؤدي إلى غنى الثقافة الفنية ، يتسم تاريخ الأدب والفن دائمًا بتخطيه مثل هذه التقاليد التي تعيق تقدمهما .

وفي الوقت نفسه ، نرى أن التداخل بين الروابط الاستمرارية ، والابداع لم يكن فقط من أجل الاستمرارية في التطور التاريخي للفن ، بل أيضًا من أجل المنجذبات الجمالية ، التي بينما تحافظت على أهميتها لفترة مديدة من الزمن تعدد سمة تطور الثقافة الفنية للجنس البشري . إن هذا يلعب دوراً وأسعاً ليس بسبب تقدم الفن الملازم له ، بل كنتيجة لانعكاس تطور حياة المجتمع والعجاجات الجمالية والروحية في صفة الفن : إن الفن في أروع

المتعة العميقة ، بل أن معظمها لا يمكن اعتباره « أشكالاً » فنية متداولة بالمقارنة مع فن العصور التالية في التاريخ . أن التقدم من الأدبي إلى الأعلى لا يمكن اعتباره علامة حاسمة للتقدم في الفن ككل ، ولا قانوناً شاملًا لتطور الفن .

وعند هذه النقطة يجب أن نشير إلى أن فهم التقدم باعتباره ظاهرة شاملة يستوجب دائماً العاجاً أكبر في كشف السمات النوعية الملزمة للتطور التقليمي في شتى حقوق الحياة الاجتماعية والثقافة الإنسانية الروحية . أن السعي لـ « تلاقي » هذه العقول تلاوة ما ميكانيكيًا لأفكار عامة معينة ، لا تقود ، كقاعدة ، إلى نتائج مرضية ، وإلى جانب ذلك يعوق هذا التلاقي العصو على معرفة للتطور والسمة المعدلة للفن ككل ولفروعه الخاصة . أن الأدب والفن عبارة عن شمول معدّل لثقافة الإنسان الروحية . ولا يمكن اعتبار تطورهما شيئاً ثانوياً أو « ملحقة إضافية » بالنسبة للنتائج النظرية . أن النماذج النوعية للتقدم في الفن ممتعة في حد ذاتها ، وهامة من ناحية علم الاجتماع .

ليس أي نوع من التطور يمكن أن يتناسب مع التقدم . أن علماء الطبيعة لا يعتبرون من التقدم أي تطور يلعب دوراً في الطبيعة غير العضوية . أن قاعدة التقدم ليست لازمة هنا في أغنة معرفتنا للعالم ، كما هي الحال مثلاً في دراسة ظواهر الحياة الاجتماعية . أن تفاوت مفاهيم « التطور » و « التقدم » يبدو في ظواهر الركود والانحطاط التي تظهر في الغالب جنبًا إلى جنب مع تطور تقدمي .

إن التطور الذي هو مزيج من الديمومة وتمثل المنجذبات السابقة ، وظهور خصائص وسمات جديدة لنوعية جديدة ، يؤدي إلى التقدم مباشرة . ذاك النوع من التطور يلعب دوراً في الفن . ففي عصور مختلفة تكشف السمات

(٥) غوركي « في الفن » من ١٥٠ - ١٥١ .
الطبعة الروسية ١٩٤٠ .

له . الفن يعني فعالية جمالية ، يعني تخيل ، والتخييل هو عمل تصوير يطوق المضمون الفردي لدنيا وحده ، الذي يوجد فقط في عمله ، ومن أجل عمله . وهو يزعم أنه من وجهة النظر الجمالية ، التي يعيش الفن بالنسبة لها كفن خالص ، لا وجود لشيء في آية لحظة فردية إلا العمل الفردي للفن^(٢) .

وبينما يقر أستاذآخرون ، مثل غومبرش ، بأهمية الاحتداء في الفن ، يعتبرون ، في الوقت نفسه ، هذه التغيرات (التي يمكن أن تسمى تطورا) لا دور لها فيه . ففي رأيه ينجم السؤال التالي بخصوص تطور الفن : هل يحسن الفنان ما عمل فنان سبقه ، يحسن هذا العمل الأصلي أم يفسده ؟ ويعتقد غومبرش أنه لا جواب على هذا السؤال^(٤) . ومثل أعداء التقديم في الفن يرجع غومبرش القضية المعقّدة لتطور الفن إلى التناوب الذاتي : « الأفضل أم الأردا » و « الأعلى والأدنى » متباهاً أن من الممكن أن تكون هناك حلول أخرى تتجاوز إطار تلك الأسلمة التي تبدو أسلمة محتممة .

إن غومبرش في اعترافه بدور الاستمرار ورفض التطور في الفن ينافق نفسه . الاستمرار في الفن ليس متعرراً من العركة ، بل هو عنصر من العركة لأنه يفرض مسبقاً ظهور ما هو جديد . يجب لا الخلط بين التقليد والثبات ، ولكن إذا كان الأول ، بطريقة أو باخرى ، مرتبطة بظواهر وعمليات جديدة - وهذا يمكن الغلاف حوله بصعوبة - فإن أي رفض للتطور ، والاصح ، إن أي رفض لحركة التقديم في الفن يصبح مجحفاً .

- (٢) المرجع السابق ص ١٥١ .
(٤) انظر غومبرش « التطور في الفنون » .
الصحينة البريطانية لعلم الجمال عدد تموز ١٩٦٤ ص ٢٦٧ .

أعماله تعبيرات حيوية عن نشاط الإنسان الخلاق وقوته الروحية . أن التطور التقني في الفن يظهر بوضوح أن الإنسان والمجتمع سرعان ما يربطان نفسهما إلى ما هو منجز . إن التفكير الفني منجد إلى ما هو جديد ويجهد في اكتشافه ، إلى القيم الجمالية والروحية الغلقة المجهولة حتى الآن .

ومع أن اجتماع الاستمرار والإبداع ليس محصوراً بمجال الفن (ان عمليات مشابهة تلعب دوراً في تقدم العلوم مثلاً) ، فإن سمات نوعية معينة تمكن رؤيتها هنا . وليس وشائج الاستمرار ، في مجال الفن ، محصورة بتجربة المرحلة السابقة فقط ، بتجربة شكل معين أو نوع معين ، إذ يمكن لهذه الوشائج أن تظهر بين فنانين من عصور مختلفة ومن اتجاهات غير مشابهة مطلقاً ، وبين جهابذة شتى فروع الفن . وليس هذه الوشائج بالأساس ، محصورة بحدود مكانية وزمانية ، وبالطبع ، لا يستدل من ذلك أنها وشائج عالمية لكل فنان فردي .

ويقابل استمرار التقديم التاريخي للفن ، ودور ذلك الاستمرار والإبداع الغلائق كمكونات حيوية في الفن ، بالرفض من قبل عدد من الأساتذة الذين يدافعون عن المفاهيم المثالبة . فيلح الفيلسوف البريطاني والناقد الفني كولنجوود على أن لا وجود لروابط داخلية بين الفواهر الفردية في الفن . أن عملاً فنياً ما لا يؤدي إلى عمل فني آخر . ويكتب قائلاً أن أيّاً من العملين عبارة عن وحدة قائمة بذاتها ، ولا يوجد انتقال تاريخي من وحدة لأخرى^(٦) . ويرفض كولنجوود بصرامة التطور التاريخي في الفن . ويكتب أن الفن فن ولا تاريخ

- (٦) انظر كولنجوود « مقالات في فلسفة الفن » ، ص ١٥٢ طبعة بلومونفتوم ١٩٦٤ .

هل التقدم «غير الشخصي» ممكن في الفن؟

إلى اتساع امكانات التمثل الفني للواقع لا مبرر له . ان هذه الامكانات ليست مثل خصائص الفن وسماته نفسها . ومن الصعب التحدث عن التقدم مالم تتحقق هذه الامكانات . وكانوا من قبل يحددون التطور التقديمي بمستوى التقدم ما لم تتحقق هذه الامكانات . وكانوا من قبل يحددون التطور التقديمي بمستوى التعليم الغلاق وصفته الاجتماعية والجمالية . وهذا - في رأينا - مظهر من اهم مظاهر التقدم في الفن ، تمارس فيه العركة الداخلية في الفن وظيفتها الاجتماعية وعملها بصورة شاملة .

ومن الطبيعي عند هذه النقطة أن يبرز سؤال عن الدور الذي يلعبه الفرد الغلاق في العملية . ان بعض المعرفيين Epistemologists الذين يصيرون اهتمامهم على تطور الفكر الفني يميلون إلى اعتبار هذا التطور معتدلا دائمًا على الفعاليات الخلاقة للأعلام المشهورين . ويوافق المعرفيون يتطرف خاص على وجهة نظر خصوم التقدم في الفن ، الذين يدعون ان من المجال دمج ما هو فردي بالقاعدة العامة لتطور الثقافة الفنية . ان هذه الحالة هي التي جعلت بعض المنظرين يبحثون عن مقاييس «أكبر» نسبيا ، مثل تطور الأفكار الإنسانية في الفن ، والعلاقة بين الفن والظواهر الأخرى للثقافة ، وتطور الشخصية ... وأمثالها . وفي الوقت نفسه يلعنون على أنه «مهما كان ، ليست درجة العبرية في الفنانين هي التي تشير إلى التقدم ، هنا يجب أن تجري المقارنة بمقاييس أخرى ، بحيث يشمل حقل الرؤيا كل مظاهر العملية الفنية والأدبية ، والأشكال الهامة للتطور الثقافي »^(٩) . ان اقرارنا بنمو الشخصية

إن التفاعلات بين الاستمرار والإبداع ، مع أنها اطراد مشترك في التطور التقديمي للفن ، لا تحدد سبله وأشكاله ، نظراً لوجود خلافات جدية بين أنصار فكرة التقدم . وغالباً ما يوصف التقدم في الفن على أنه امتداد وتعزيز معرفة العالم على شكل صور ، وعلى أنه امتصاص ظواهر جديدة في الواقع . ويرى بعض الأساتذة سمة أساسية للتطور الفني للجنس البشري في اتساع امكانات الفن وفي ظهور طرائق جديدة للواقع المنعكس انعكاساً عميقاً . وفي رأي آخرين يجد التقدم في مجال الفن تعبيراً عنه ، أولاً وقبل كل شيء ، في التمثل الفني لظواهر وسمات جديدة للواقع ، وفي تطور الفن طبقاً لمجرى التاريخ الذي يولد أشكالاً جديدة من التصوير ، وفي اتساع مجال المفهوم الجمالي .

ان الخطوة المعرفية - التاريخية لقضايا التقدم في الفن ليست مسوقة فقط بل جوهيرية .

وعلى كل حال فإن الطريقة التي يتحقق فيها لاتفاق الوضع دائمًا من عدة وجهات نظر . ان تمثل ظواهر وسمات جديدة للواقع لا يستطيع في حد ذاته أن يحدد بداية معينة للتقدم الفني . وفي المناقشات التي دارت حول هذه المسألة ، كانت الفعاليات الفنية غالباً ما يجري تجاهلها - القيم الجمالية التي يخلقها الفنان ، والتي يمكن أن تختلف بصورة واضحة في السمة حتى عندما توضع ظواهر جديدة للحياة تحت الدراسة .

إن العمل لرجوع التطور التقديمي للفن

^(٩) « حول المسنة التقديمية لتطور الفن ، تأليف بارساد انوف من ٦٣ (الطبعة الروسية) .

قد تم التعبير عنها بقوة خاصة ، في الملاحة الالهية مثلاً . هذا العمل لا يمكن أن يستعراض باية حسابات ، حتى أعظم مستويات الرياضيات والهندسة . وارتقت ابراج دانتي ، كذات خلقة ، لتصوّغ المبادئ الفنية لعصر النهضة . ولرسم الوسائل القريبة بين ليف تولستوي وعصره ، أكد لينين الأهمية الكبيرة لكتاباته في تطور الأدب العالمي . كتب لينين « نجع تولستوي في اثار عددة قضايا ، ونجع في الارتفاع إلى قمم من القوة الفنية بحيث صنفت أعماله بين العظماء في الأدب العالمي . ان مرحلة التحضير لثورة في قطر من الأقطار التي ترذح تحت نعال ملوك العبيد تصبح ، والفضل في اثارتها يرجع لتولستوي ، خطوة إلى الأمام في التطور الفني للإنسانية جموعاً »^(١) .

قد تشرح الفرضية أحياناً كأنها نوع من السمة غير الشخصية للتقدم الأدب . ويفهم بعض الأساتذة فكرة لينين بمعنى أن مرحلة التحضير للثورة كانت تتعكس في كتابات تولستوي برغم ميوله الذاتية ، وأن هذا الإيحاء بالواقع التاريخي ، الذي اعتمد في مجالات عددة على ارادة المؤلف ، هو الذي أظهر الأهمية العالمية لفنه . إن هذا الشرح لمقالات لينين عن تولستوي يختلف اختلافاً كلياً عن حقيقتها الجوهرية .

لقد رأى لينين عظمة تولستوي في الكاتب المتمكن من اظهار القضايا الاجتماعية العميقة في مؤلفاته ، ليحقق قوة فنية كبيرة في رسمه للحياة . كانت كسمة خلقة نشيطة عبر عنها تولستوي في كل الظواهر الاجتماعية . إن لينين لم يعارض المرحلة بالكاتب العظيم ولا الكاتب العظيم بمرحلة . وقد سجل

كسمة جوهرية للتقدم في الفن ، بينما ترفض في الوقت نفسه الدور الذي لعبه قادة الفنانين في ذلك الفن – هذا هو الخط التبريري الذي لا يفهمه المرء ، ولو بذل قصارى جهده .

ولكن هذا ليس وحده الامر الهام فقط . إن القضية الرئيسية المطروحة للحل هي فيما إذا كان النوع « غير الشخصي » أو النوع « الفردي الممتاز » من التقدم ممكناً في الفن . إن الجواب الوحيد المعتمل هنا هو جواب سلبي . فلا تطور التفكير الفني ولا تطور الطرائق الجديدة الغلقة لشمولية الواقع يمكن أن تحل مكانه بدون عمل أولئك المنهمكين في الفن الخلاق . ومهما كانت أشكال تلك العمليات مدعماً ، فإنها نتيجة البحث الفردي والمنجزات التي حققها الفنانون .

من المعروف الشائع أن المراحل الداخلية في تطور الفن وفروعه تتسم بالطبيعة التعاونية للأبداع . وهذا يرجع ، بشكل خاص ، إلى الفن الشعبي في مظاهره المختلفة . ففي المراحل المبكرة لتاريخ الثقافة الفنية ، حتى عندما كانت العملية الغلقة فردية ، أو كانت تتم طبقاً لتصورات أحدى الشخصيات الموهوبة ، كانت فردية الفنان تعيش في الفيل ، وتبقى أعماله مجهولة الهوية . كل هذا يمكن أن يقلل من شأن الدور الأساسي للفردية الغلقة عبر مرحلة كبيرة من تاريخ الفن العالمي . إن الفكرة تقدم أحياناً الطبيعة الاحصائية للتقدم في الفن على أساس أن السمات العامة والامكانيات في الفن ، في مرحلة محدودة ، تتأكد فقط في مجال الأعداد الكبيرة . ولكن الأعداد ، مهما كانت كبيرة ، لا تحدد جوهر الاعمال الفنية ، أو أعمال مراحل في تطور الفن . إن عملية التحول ، مثلاً ، من العصور الوسطى إلى عصر النهضة يمكن أن تلمس آثارها في عدة أعمال لفروع مختلفة في الأدب والفن . ومع هذا لا يمكن أن يجادل أحد في الفكرة التي تقول أن هذه العملية

(١) لينين : المؤلفات الكاملة - مجلد ١٦ - من ٣٢٣ (الطبعة الروسية)

الاعتبار ، وسجل بمهارة مالوفة ، مالم ينعكس في أعمال أسلفه ومعاصريه . فقد قام الكاتب بمساهمة واضحة جديدة في مجال السبق ، ولفت الانتباه العام .

ومن الطبيعي أن هذا لا يقلل بل يزيد من الأهمية الكبيرة للمجهودات الخلاقة التي وجدت لفتح وتطور القواهر المكتشفة الحديثة لتحقيق الفهم الصريح الذي ليس أمرا سهلاً . إن حذقة الفنان للرواية تتكون من أخذة بعين الاعتبار ما هو جديد ، بسماته وخصائصه ، أخذنا أبعد مما يستطيعه الآخرون .

وانطلاقاً من وجهة نظر التقدم في الفن ووظيفته الاجتماعية ، لا توجد أسباب من حيث المبدأ ، لعارضه التمثيل الفني للتطورات الجديدة بما هو موجود حتى الآن ، بيد أنه غير معروف بعد . ومن الممكن والضروري التفريق بين العقيقة الفنية « المتزعة » من السطح مباشرة والتعميمات التي تستقر في أعماق القواهر . إن الطريقة الشاملة لمعالجة المادة التي تقدمها الحياة لا تقود أبداً إلى منجزات فنية عظمى .

ولدى تحليل المساهمة الفردية الخلاقة في الفن ، يجب تعری المظاهر الأخرى لذكالتقدم بعمق ودقة . ويجد التطور التقدمي للفن تعبيراً عنه طبعاً ليس في المنجزات الفردية الخلاقة ، بل في التغيرات التي تؤثر في الميادين العامة للأبداع ، والأساليب والطرائق لمعرفة العالم على شكل صور . ويرجع التأثير المباشر في التقدم الفني أيضاً إلى الصفحات الجديدة التي فتحتها الاتجاهات الفنية ، تلك الاتجاهات التي سجلت مراراً مراحل هامة في التقدم التاريخي للفن والأدب .

وهناك أيضاً صفة أخرى هامة جداً للتقدم الفني ، بدونها لا يستطيع المرء أن يفهم محتواه وجوبه . فنحن نرجع إلى الدور الذي يلعبه

تولستوي خطوة إلى الأمام في التطور الفني للبشرية ، لأنه - بالضبط - أبدع تعليماته الفنية الأصلية الخاصة به ، التي كانت ضخمة نسبياً .

إن فكرار ليتين عن أهمية تولستوي تكشف بشكل مقنع ضرورة اعتبار فعاليات القيادة المشهورين في الأدب والفن جزءاً لا ينفصل عن التقدم الفني .

ان التطور التقدمي للفن مشروط بالاكتشافات الخلاقة للفنانين المبدعين . ان تعليماتهم على شكل صور هي دائماً ظاهرة أساسية ، فريدة في شتى المجالات وأبداعية . وفي الوقت نفسه ، مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بالتطور السابق للفن . في العملية العامة لتطور الثقافة الفنية ، تلعب الاحاطة بالظواهر الجديدة ، والعمليات الجديدة للحياة دوراً هاماً جداً في علم النفس . وعلى كل حال ، لا يمكن للتقدم في الفن أن ينسجم مع الدعوة إلى ظواهر الواقع وأبعاده المبهولة حتى الآن . ويمكن اقتباس عدة شواهد تثبتحقيقة أن « التمثيل » الفني الأساسي للعمليات الجديدة في الحياة لا تؤدي دائماً إلى نتائج جمالية وأيديولوجية هامة ، أو تترك أثراً ملمساً في الوعي الاجتماعي وتطور الفن نفسه . ولا يتعدد التقدم الفني بالطراقة الخارجية للمادة أو بالرسم البسيط بموضع جديد في الإبداع ، انه يتعدد بعمق الطريقة وأصالتها التي يتعمم فيها الواقع ، وبالقيم الجمالية والروحية التي يعبر عنها الفنان .

ويمكن أن تتحقق المكتشفات الفنية ليس فقط في الأماكن التي لم تكتشف اكتشافاً كلياً ، وإنما في تلك التي هي لزمن بعيد أرض مالوفة للفن . فرجل الشارع والوضيع المثقف صور في الأدب الروسي والأدب العالمي حتى قبل تشيكوف ، ولكن تشيكوف هو الذي أخذ بعين

وجود نوعين من أشكال الخلق الشعري . أحدهما ، وهو ما يسميه الشعر الساذج ، يظهر « في مرحلة البساطة الطبيعية ، التي فيها يعمل الإنسان بكل قوته ، كوحدة منسجمة ، والتي فيها يجد تكامل طبيعته التعبير الكامل في الواقع : انه رسم كامل للعالم الواقعي الذي يخلق الشاعر العبقري » والشكل الآخر للأبداع - وهو الشعر العاطفي - يظهر في مرحلة الثقافة ، التي فيها يكون التداخل المنسجم في جوهر الإنسان « ليس أكثر من فكرة . ويكون خلق الشاعر يتضمنه الواقع إلى عالم المثال ، أو ، رسم عالم المثال » .

وشلر في ملاحظاته لنشأ الشعراء من اتجاهات ابداعية مختلفة ، يدعو بعضهم الشعراء الواقعين ويدعو الآخرين الشعراء المثاليين ، ومن المفيد أنه رأى الشعر الساذج والشعر العاطفي « كطريقتين ممكنتين فقط فيما تكشف العبرية الشعرية عن نفسها بشكل عام » (١١) .

لقد جرى استخدام مفهوم « الأسلوب » منذ أيام نكلمان ، بشكل واسع للاشارة إلى المراحل العظمى في تطور الفن الشعري والهندسة المعمارية . ويعدنا تاريخ فن أوروبا الغربية عن الأساليب الرومانسية والغوطية وأساليب عصر النهضة والأساليب الزخرفية (الباروك) والأساليب الكلاسيكية . وهكذا عرف الأسلوب بمعنىه الواسع فيتضمن أيضاً مبادئ جمالية عامة تقترب ، إذا ما أخذت بمقاييس معين ، مما دعا شلر « طريقة » . وبالنظر إلى التطور الذي كاپدته مفهومات الأسلوب والطريقة ، ومضمونها المختلف في فروع معينة للثقافة الفنية يمكن أن نميز مراحل عظمى في تطور الفن كاتجاهات وأشكال من الخلق الفني . طبعاً لا تؤخذ في العسبان عمليات في حقل

(١١) « مقالات في علم الجمال » ص ٢٣٨
الطبعة الروسية ١٩٣٥ .

فن الاشخاص الفردية . وبينما يتم التقدم في العلم ، مثلاً ، بأنه قومي جداً ، نجد أدب كل شعب والتطور التاريخي لذلك الأدب يتسمان بخصائص نوعية . ويمكن اكتشاف سمات مشابهة في فن شتى الشعوب نتيجة العمل القوانين الاجتماعية العامة ، ونتيجة الروابط الثقافية الدائمة . وتلك تفاصح عن وحدة واضحة في تقدم الفن . إن السمات النوعية في تاريخ فن شتى الشعوب تفسح المجال لظهور قيم روحية وجمالية تعمل بعمق طابعاً قومياً عميقاً وتعمل على أغواء الثقافة العالمية .

تختلف قضية العلاقات بين التقدم الفني للناس الفردية في محتواها حسب مراحل التاريخ المختلفة . فنمذاج مختلف يمكن أن تظهر داخل المراحل التاريخية في العلاقات والروابط في فن الشعوب . وعلى كل حال ، لا تقرر هذه التمايزات ، إذا أخذت بعد ذاتها ، آية شروط في معالجة الموضوع - موضوع التقدم الفني وفن الشعوب المختلفة .

في التطور التقديمي للفن لا تتغير مبادئ علم الجمال ، قومية كانت أم فردية ، في عزل مبدأ عن آخر ، بل تبقى مترابطة ترابطًا متداخلًا فيما بينها . ويكون ترابط متداخل مستمر فيما بينها ، هذا الترابط لا يقدم بالطبع تقديرًا مستقلًا لكل عنصر من « عناصر » التقدم في الفن .

العلاقة بين المراحل المختلفة في تطور الابداع الفني

كانت التغيرات التاريخية في شعاب الابداع الفني وطريقه موضوعاً للدراسات النقدية . فمثلاً نجد فريدريك شلر في مقالته « حول الشعر الساذج والشعر العاطفي » يثبت فكرة

طبيعة العملية الأدبية وسماتها العامة . وفوق ذلك ، تدعى هذه النظرة ، أن هذه الاشكال من الغلق تفصح عن نفسها في أكثر العلاقات والاشكال اختلافا ، في آية طريقة تظهر في عملية تطور تاريخ الأدب ، كما أنها تفصح عن الغصائص العامة لانعكاس الحياة على شكل صور .

مثل هذه الآراء هي ، إلى حد ما ، قريبة إلى النظرية « الواقعية ونقض الواقعية » ، والخلاف الوحيد هو أن هذه الآراء متصرفة من أي تقدير سلبي للرومانسية . والحقيقة الكبيرة هي أنه يرغم تأكيد هذه الآراء أكثر العلاقات والاشكال اختلافا في شكلين رئيسين من الإبداع ، تعتبر العملية الأدبية في جوهرها كحركة من نوع الدائرة المفلقة .

بالطبع لا يمكن للظواهر المختلفة في الأدب العالمي أن تخضع لهذين النوعين من الإبداع فقط . فتاريخ أدب الأقطار المختلفة يتضمن عدة وقائع لا تتلاءم وهذا المفهوم . فكيف يمكن للمرء - حسب هذا المفهوم - أن يقرر قصيدة هومر « دفن ضيف ايفور » في اتجاه أدبي كالكلاسيكية مثلا ، وكذلك كتابات الشعراء أمثال سانتور بيتوفي وأدم مسكييفتش وأوفانس تومانيان ... الخ ؟ إن هذه النظرية لاتنسجم مع ظواهر عديدة حتى مع أدب العصر الحديث . ولنأخذ مثلا ملمسا ، فـ « القصة الجديدة » أو أدب اللا معقول ، كمظهر للطراقي الرومانسية ، لا تتحدث عن أي شيء واضح .

ليس من الازلما اعتبر أي شكل من الغلق كظاهرة تترکر في تاريخ الأدب والفن . ان تشابه السمات في الأدراك العجمالي للعالم أو في تعميم الواقع في آية مرحلة خاصة ، يتمثل بتطور نوعي للأبداع . إن المبدأ الأولي لهذا المفهوم هو العلاقات بين الأدب والواقع ، بيد أنه هنا يكشف ضيق أفق في نعطيته .

واحد من الفن فقط ، كالأدب مثلا ، بل تلك العمليات التي تؤثر بطريقة أو باخرى في فروعه المختلفة .

وتبقى مسألة العلاقة بين المراحل المختلفة في تطور الفن وأشكال الخلق الفني يورة مناقشة حادة . ان أنصار النظرية الواقعية ، وأنصار النظرية المعاشرة للواقعية كتيرين أساسين في كل تاريخ الفن العالمي ، لا يصعب عليهم ايجاد حلول لهذه القضايا . في رأيهما أن الواقعية التي ظهرت أولا في الفن البدائي ، مرت بعدد من العصور في تطورها . وكل عصر جديد عبارة عن ارتباط عام ، عن مرحلة في حركة الفن المتسلسلة التصاعدية . أما بالنسبة لنقض الواقعية ، فإن دورها في العملية التاريخية سلبي في جوهره . وفي أحسن الحالات ، تقدم فقط تأكيداً لمنجزات الفن الواقعى . كل هذا مفيد حيث تكون مطابقة للواقع . بيد أن أنصار هذا المفهوم لم يستطعوا إثبات أن كل الاتجاهات الكبرى والمنجزات الهامة في الثقافة الفنية العالمية كانت واقعية في مبادئها الجمالية الأساسية ويلجأوا إلى أنصار النظرية الواقعية ونقض الواقعية ، في محاولة لتقديم برهان على آرائهم ، إلى شرح طليق جدا ، أن لم يكن مستبداً للعمليات العقلي في تاريخ الفن العالمي . والسمة العامة لبرهانهم هي توحيدتهم الواقعية مع حقيقة الحياة . فالأخيرة يمكن أن يعبر عنها ليس فقط في الفن الواقعى ، بل في الأعمال التي تعود إلى أشكال أخرى من الغلق . وعلى آية حال ، تحافظ الواقعية على صفاتها النوعية ومحسوسيتها التاريخية .

وهناك نظرة أخرى أيضا ليست الواقعية والرومانسية بالنسبة لها طريقتين فنيتين ملموستين تتخذان شكلا من شروط تاريخية معينة ، بل انهما شكلان من الغلق أيضا ، يقان في مقدمة العصور التاريخية ، ويقرران

تعكس ، بلا شك ، حياة المجتمع البشري ، ولكنها تفعل ذلك بطريقتها الخاصة . وعلى كل حال إنها تنعكس أيضاً بطريقه نوعية في كل نوع من أنواع الفن . حتى في تلك العقول التي يكون فيها المبدأ المعرفي مهماً جداً ، لا تنشر بشكل « نقى » . وهكذا إلى جانب فهم الاتساع ، ومع أن الأدب يكشف عالم الامكان والرغائب ، يتضابك تعليم عمليات الحياة الواقعية مع تجسيد عالم المثل . هنا لا تتضمن الحقيقة المأساوية العبوس المرتفعات المؤثرة للتصور الخيالي والمستحيل . إن البوح العاطفي للوضاعة والشر يسران يداً ييد مع الكفاح في سبيل الكمال . وكما هو المبدأ المعرفي ، يكشف هذا الكفاح عن نفسه في طرقته الخاصة لشتى فروع الفن .

إن الصورة الفنية الحية هي دائمًا تعليم، فالصورة تجمع عمليات الواقع والكفاح البشري، والعواطف ، وتجسيد الكمال والجمال . إن تطور الفن لا ينفصل عن العناصر الخاصة للحياة والطموح الإنساني الذي يقف في محطة انتظار الفن ، والطرق المستخدمة لتحقيق تمثل جمالي للعالم . وتقوم بيتهما تبعية معينة ، ولكنها ليست تبعية بسيطة ولا تبعية مباشرة . وما دام اكتشاف الواقع على شكل صور لا يحتل مكانه دون اعتبار الزمن ، ويؤثر بعدة طرق فإن النجاح التاريخي لأنماط المحاولة الفنية له علاقة مباشرة بالتطور التقدمي للفن .

ويتضمن نمط الابداع قوة جمالية معينة، وشرطه لتعليم الصفة النوعية . وفي الوقت نفسه ، يبدو واضحاً أنه فقط في انصهار مع التعليمات الثلاثية الابعاد على شكل صور ، ومع القيم الجمالية للأهمية العالمية ، كما خلقت داخل النمط ، يبرز نمط الابداع التقديمي في الفن . وبينما تعتمد أهمية الاتجاه الفني للتقديم في الفن على قوة منجزاته ومكتشفاته الابداعية ، ترتبط منجزاته

إن النفرضيات حول اتساع معرفة الفكر الفني وتطوره كقاعدة للتقديم في مجال الفن هي بشكل عام غير كافية ، لأنها تتجاهل العوامل القومية والفردية فقط ، بل لأنها تحسب حساب نوعية الفن . بينما الأدب ، مثلاً، الذي يجد فيه المبدأ المعرفي تعبيره الخاص ، ويكشف عن عمليات حقيقة للحياة ، والعمارة ، مثلاً ، لا يمكن أن يعتبر طريقة من طرائق فهم الواقع . وبالقياس نفسه لا يمكن أن تقدر الفنون التطبيقية والتشكيلية على أساس أنها تعمق معرفتنا بالعالم . وأيضاً في الحال الآخرى للثقافة الفنية ، لا يبقى الأمر نفسه فيما يتعلق بالمبدأ المعرفي . بهذه المعنى يمكن أن يرى المرء بسهولة الاختلافات بين الموسيقى وفن السينما ، وبين المسرح والنحت . وهكذا .

وبالطبع لا يترتب على ذلك أن أنواعاً معينة من الفن مرتبطة مع الحياة ، ولذلك « تسهم » في التقديم الفني ، بينما تبتعد الآنواع الأخرى عن الحياة . إن فعوى الموضوع هو أن الروابط المتصلة بالحياة ، بانعكاساتها ، أكثر اختلافاً مما يعتقد بعض النظريين . إنها ليست فقط عمليات « مرئية » في العالم المحيط بنا ، وإنما فنون علاقات سياسية واجتماعية، ليست ظروف الحياة اليومية وغيرها هي التي تؤلف جزءاً من مضمون الحياة ، بالمعنى الواسع للكلمة ، بل الروح الإنسانية أيضاً . إن على المرء أن يرجع إلى مجال العادات الجمالية للناس ، التي تتضمن عنصراً أساسياً من الحياة .

وتجسد الأعمال العمارة الأفكار العامة للعصر ، الآراء الجمالية للناس في عصر معين ؛ إنها تقوم بعاجات عملية ، تخضع مثل غيرها للتغيرات . ويمكن أن يقال الشيء نفسه ، بمقاييس معين ، عن الفنون التطبيقية والتشكيلية التي ، من وجهة النظر هذه ،

النهاية وفنها إلى الإنسان على أنه مقياس جميع الأشياء . وقد نظر الفنانون إلى الواقع ليس كأنكاس مرتخى مهزوز للروح الإلهية بل كعالم حقيقي يؤلف أساس الحياة البشرية ، ومجال فعاليات الإنسان ومصدر افعالاته وبماجهة الدينوية .

كان طبيعياً بالنسبة للحياة الدينوية والبشرية التي شعر بها كتاب النهاية أن تجد تنوعاً كبيراً في التعبير . فسارت جنباً إلى جانب غنائية يترافق مع واقعية رابليه الساخرة ، ويدأ بيد ظهر البيكارسك (الرواية التشردية) - المترجم) مع مأسى شكسبيرو ملاهيه ، والبهجة الشجاعة للوسياد كامونس مع النظرة الرؤينة في دون كيغوت سرافانتس . ومما لا جدال فيه أن معرفة الإنسان والواقع المعنى به كملكة رئيسية للفن ، والمطامع البشرية الجامحة ، كل ذلك كان مصدر الاقتراب من المبادئ التي كانت أساس مؤلفات أدباء النهاية وشعرائها ، كما كان المرتفعات السامة للفن التي يمكن أن يحققوها .

اتخذت هذه المنجزات شكلاً في عملية تصادم مع مظاهر معينة لثقافة العصور الوسطى وفنها، مع أنها رسّمت سمات فنية رائدة في العصر السابق . كتب كولينشيف - كوتوزوف ، الغير السوفيياتي الشهير بفن عصر النهاية ، عن المرحلة المبكرة لذلك العصر في إيطاليا : « حافظ الأدب الإيطالي في النصف الثاني للقرن الثالث عشر وبداية القرن الخامس عشر على صلاته بفن العصور الوسطى الرفيع ، كما حافظ على صلاته مع الفن البيزنطي الذي كان ، رغم انعدار الإمبراطورية الشرقية يسر في نهوض إبداعي جديد ، وحقق تائياً ، ليس على إيطاليا وحدها ، بل على كل أوروبا . وفي المتعطف بين القرنين الثالث عشر والرابع عشر ، خضعت بيزنطة لتأثير عظيم من الغرب

وخصائصه ارتباطاً وثيقاً مع القوة الداخلية لذلك الاتجاه .

يجب أن نذكر أن عهوداً تاريخية مختلفة تتسم بطرق مختلفة في شرح ظواهر الحياة بلغة الصور . وتتسم فروع عديدة من الفن بـ « عدم تطابق » المبادئ العنيفة الرايدة مع السمات الأسلوبية ، « عدم تطابق » يثبت تفاوت التطور ، ليس فقط في الفروع المختلفة من الحياة الروحية والاجتماعية ، وإنما أيضاً في فروع مختلفة من الفن .

التمثيل الجمالي للعالم

إن تعقيد العلاقات بين الانماط الناجحة للأبداع الفني ، لا تمنع التقدم من أن يثبت نفسه في الفن . وبينما لا يمكن رسم الفترات الفردية للتطور الفني في خط واحد منسجم ، في قدرته على الصعود المستمر من الأدنى إلى الأعلى ، فإن ذلك لا يعني أن النجاح لا يتعدد بمقانع معين أو لا يكشف استمراراً داخلياً ، هذا الاستمرار هو التطور التقدمي للفن . وحتى اختبار سطحي - من وجهة النظر هذه - مراحل معينة في تاريخ الأدب والفن ، يجعلنا نميز فيما ، ليس تغيرات دائمة فقط ، بل عمليات التطوير بما واغنائهم .

إن أدب عصر النهاية وفنه ، على سبيل المثال اعتبر نمطاً محدداً للأبداع ، هذا النمط الذي أدخل ما كان جديداً وهاماً في الثقافة الفنية . إن القيم الجمالية وأetroحية التي خلقتها كتاب النهاية وفنانوها مرتبطة عضويًا بتمثل الدنيوي ، بالتأكيد على الإنسان وأصلاح افعالاته وعواطفه . وبينما رأى فن العصور الوسطى الديني في الإنسان مجرد منفذ مطبع لما أملته مسبقاً العناية الإلهية ، واعتبر الحياة الإنسانية نفسها مدخلاً لحياة أخرى ، نظر أدب

أن الكلاسيكية كانت خطوة هامة إلى الإمام في تطور الفن ، وخاصة الأدب ، في عدة أقطار . طالما قدرت الكلاسيكية كرد فعل سلبي فقط على الثقافة الفنية لعصر النهضة ، الفترة التي فقدت فيها منجزاتها الأساسية . وينظر إلى الكلاسيكية غالباً على أنها فترة انقطاع في الإبداع . وعلى كل حال ، فإن وجهة النظر هذه ، التي تسأله عنها أناتولي لوناشارسكي منذ العشرينات ، قدرت بعمق خلال العقود الأخيرة ، وخاصة في أعمال الأساتذة السوفيات^(١) .

بالطبع تتميز مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين عن أدب عصر النهضة ، وهذه الفروق لا تشير مطلقاً إلى انقطاع الاستمرار . وتقوم السمة النوعية للأدب الكلاسيكي ، أولاً وقبل كل شيء ، في الدور الريادي الذي لعبته الموضوعات والصور المتصفة بالفضائل الدينية الراقية . والنزعية الإنسانية التي تخللت فن النهضة ، حافظت على قوتها في الأدب الكلاسيكي ، مع أنها حازت على صفات جديدة معينة . وقد صور الفرد في الكلاسيكية في تصاميم اجتماعية تجسد دائماً بعض المبادئ الاجتماعية .

إن التعقيد في العلاقات بين الإنسان والمجتمع كشفه بعمق جبارة عصر النهضة المتأخر أمثال شكسبير وسرفانتس : وعلى غير الحيوية الطافية والتفاؤل الموجود لدى عدة فنانين روايد في عصر النهضة ، تكشف مؤلفات شكسبير وسرفانتس دوافع التشكيك والكتابة والمرارة

(١) انظر على سبيل المثال (تاريخ الأدب الفرنسي) المجلد الأول وأيضاً (ظهور الكلاسيكية في القرن السابع عشر) لفيبر ، و (الكلاسيكية الفرنسية) لأوبلوفينسكي و (القرن السابع عشر في الأدب العالمي) .

الرومانسي وعلى الأخص في الأدب^(٢) . وقد لاحظ اللغوي السوفيتي المشهور باختين في كتابه عن فرانسوا رابليه سمة هامة أخرى في الروابط الداخلية بين فن النهضة وفن العصور الوسطى وثقافتها . أنه يلح على الأهمية الكبرى لتقالييد المهرجانات الشعبية كما ظهرت في العصور الوسطى ، ليس فقط بالنسبة لرابليه ، بل لكل أدب النهضة : « اتسمت النهضة ، وخاصة في فرنسا ، في مجال الأدب ، أولاً وقبل كل شيء ، وخاصة هي أن المؤلفات التي تحكس الدعاية الشعبية - في أروع ظاهرها - تقف في مستوى المؤلفات الأدبية الرائدة لذلك العصر ، وقد أغنتها . ولا يمكن للمرء استيعاب أدب تلك الأيام أو ثقافتها دون ادراك هذا^(٣) . إن الطريقة التي تمثل بها فن النهضة تجربة ثقافة الفن الشعبي في العصور الوسطى تكشف بوضوح عظيم ، الصلات الداخلية بين المرحلتين ودورهما في تقدم الفن والأدب .

وفي الوقت الذي لا ينazu أحده حول السمات العامة لفن النهضة كنمط من الإبداع ، نجد عدة اختلافات قائمة بالنظر لدور التأثير ودرجته ، هذا التأثير الذي مارسه الفن على اتجاهات مثل الكلاسيكية والباروكية ، اللتين سبقتا فن النهضة وثقافتها . وحتى لو لم يدرس المرء القضية برمتها ، التي تتضمن مسألة العلاقات والروابط والتناقضات بين الفن الباروكي والفن الكلاسيكي ، فإنه يلاحظ

(٢) كولتشيف - كوتوزوف : « داتي ومقابل النهضة » من كتاب أدب النهضة وقضايا الأدب العالمي من ١٤٨ عام ١٩٦٧ (الطبعة الروسية) .

(٣) م. باختين : كتابات فرانسوا رابليه والثقافة الشعبية للعصر الوسيط وعصر النهضة من ١٤٨ . الطبعة الروسية عام ١٩٦٥ .

المعارضة للاقطاعية والسلطة المطلقة . ان الاممية التاريخية والفنية للآثار الرائعة التي أنتجها كورنيل وراسين ومولير وفولتير، مثلاً، تقوم في خلقهم نماذج راقية للسلوك الانساني، في إدانتهم الفساد النفسي والأخلاقي في إنكارهم لذى نوع من المميزات الخاصة ، في رفضهم المبادىء العامة للحياة الإنسانية ، وفي تشجيعهم فعالية الإنسان الاجتماعية .

إن معارضة النظام القائم للأشياء وروح العصر سارت في الكلاسيكية يداً بيد مع انعكاس الآراء السائدة ، أفكار السلطة المطلقة . وطبقاً للسمات النوعية في التطور التاريخي لشتى الأقطار ، ظهر تأثير هذه الأفكار على الأدب في مقاييس مختلف ، وأثرت في مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين الرواد بطرق مختلفة . وجنبة إلى جنب مع الفنانين الذين اغتنوا أعمالهم بالتعبير العيوي والقوى عن المبدأ الإنساني ، هناك كتاب تصدوا للدفاع ، ضمن إطار الكلاسيكية ، عن الواقع الرجعية .

ويمكن أن يدافع المرء عن الفكرة القائلة إن المساهمة التي قام بها الكتاب الكلاسيكيون وكتاب النهضة تختلف في القيمة ، وقياس هذه المساهمة أمر صعب للغاية . وعلى كل حال ، ثمة شك في أن الأدب الكلاسيكي أنتج قيمة فنية مهمة أغنت الفن العالمي . أن ذلك الأدب ليس حلقة محددة في تطور الأدب فقط ، بل هو مرحلة مشمرة أيضاً في المفهوم الجمالي للعالم . طبعاً ، ليس كل اتجاه أدبي ، ولا كل مرحلة في تقدم الأدب تتسم بالمنجزات الخلاقة، بل مثلو الأدب الكلاسيكي هم الذين حققوا هذه المنجزات وسجلوها باسمهم .

الكلاسيكية ، من جهة ، مرافقة لأدب النهضة ، ومن جهة ثانية ، مرافقة لواقعية عصر الأنوار والرومانسية أيضاً . وكما انتقدت الكلاسيكية شكلها خلال عصر النهضة ، تفتحت

المتولدة عن الاختلافات بين المثاليات الإنسانية ومجرى الحياة ، والتناقضات التي واجهها الفرد نفسه .

تفت المظاهر الاجتماعية في كفاح الفرد وعمالاته ، كما تتعكس في مؤلفات الكتاب الكلاسيكيين ، ليس بسبب الطغيان غيرالإنساني للفرد فقط ، بل على النقيض ، بسبب لامبالاته تجاه قضايا الدولة والمجتمع . وبينما انهم كتاب النهضة بشكل رئيسي في تصوير الشهوانية بين الناس ، في تصداماتهم مع التقشف الذي يدعو إليه الدين ، واعادة خلق الإنسان « الطبيعي » الذي رفض قوانين العصور الوسطى ، أبرز الكتاب الكلاسيكيون فكرة مصير الإنسان المدنى ، وتجسيد المبادىء الأخلاقية النابعة من شعوره وفهم واجبه تجاه المجتمع والناس الآخرين .

إن تصوير النماذج البطولية في تناقضاتها مع آخرين يجسدون الشر ويرفضون المبادىء الأخلاقية الراقية ، لعب دوراً كبيراً في أعمال الكتاب الكلاسيكيين . وبينما أتوا أهمية خاصة لتأثير العقل ، فإن هذا العقل لم يمنع كتبهم من أن تعالج العواطف المتاجحة والصراعات العادة : أن مسيرة العمل كانت عاصفة وقد صور الكلاسيكيون عواطف الغيرة، بينما تفصح أفضل أعمالهم عن قناعة قوية في اظهار هذه العواطف .

إن موضوعات الكتاب وشخصياتهم انتزعت، على الأغلب ، من التاريخ ومتلوجيا الازمان القديمة ، والماضي التاريخي للناس الآخرين . وعلى كل حال فإن صلاتهم الحية يعصرهم لاشك فيها . وفي عدد من الأقطار ظهرت الكلاسيكية في الأدب في شروط تعيق أزمة المجتمع الاقطاعي خلال تفوق السلطة المطلقة ، التي كانت أعجز من أن تخضع الأدب والفن لتأثيرها ، وخلال تعاظم الأفكار والاتجاهات الاجتماعية والسياسية

لاختلافاتهم لا يمكن له اخفاء اتصالاتهم الابداعية الداخلية . وبينما كان الادب الكلاسيكي متصلًا بواقعية عصر الانوار خلال الفلسفة العقلية ، كان التجسيد الفني للمثل الأعلى الصلة الارتباطية بين الكتاب الكلاسيكين والكتاب الرومانسيين . ولعب ذلك التجسيد دوراً هاماً في الممارسة الفنية والجمالية لكلا الاتجاهين . ومع أن المثل العليا لم تظهر بطريقة واحدة في كتابات الكلاسيكين والرومانسيين فان استمرار الصلات بينهم يمكن أن يظهر بوضوح كاف ، رغم الامتناع الرومانسي الذاتي لاعتراف بهم .

ومهما كان الاعتبار الذي ننظر به الى كتابات الرومانسيين من زاوية التطور التقديمي للادب ، يجب ان نلاحظ ، اولاً وقبل كل شيء ، النداءات التجوّجة للحرية ، هذه النداءات التي تردد صداتها في أعمال الرومانسيين « الاجتماعيين » . ولا يشبه الرومانسيون الاجتماعيون الكتاب الرومانسيين الذين حضروا اهتمامهم بشكل رئيسي في التعبير عن اللا معقول ، بل ان هؤلاء الرومانسيين « الاجتماعيين » يتباين فنهم ما هو مأوله عند الناس ، كشفوا بصدق عن التخلخل بين الحياة والمجتمع ، ذاك التخلخل الذي تلا ثورة ١٧٨٩ .

إن الحاجة لقيم الروحية في تلك الحياة رسمت معارضـة عاطفـية للرومانسيين « الاجتماعيين » الذين وقفوا ضد القيود الجديدة والتفكير الصغير الذي أظهرته المرحلة التجارية الطليقـة . وقد أعطـى هذا بدورـه نهوضـا في النـضـال لصـيـاغـة الاـشـكـالـ الـإـنسـانـيةـ الـهـامـةـ . وقد خـلـقـ الكتابـ الروـمـانـسـيـونـ خـلقـاـ مـدـهـشـاـ الصـورـ الزـاهـيـةـ للـرـجـالـ وـالـنـسـاءـ الـذـينـ كانواـ أـقـويـاءـ بـالـرـوحـ ، فـعـيـنـاـ يـقـذـفـونـ تـعـدـيـاـ وـقـحـاـ فيـ وجـهـ ماـ هوـ قـائـمـ ، وـحـيـنـاـ يـبـرـحـمـ الشـكـ والـرـغـبةـ فيـ الكـشـفـ عـنـ الـاسـرـ الـأـبـدـيـةـ لـلـحـيـاةـ الـبـشـرـيـةـ .

المبادئ الملازمة لواقعية عصر الانوار داخل الادب الكلاسيكي ، وقد قدم مولير لهذا ايضاحاً بليغاً . فقد كانت كتبـهـ مـزـيـجاـ منـ الفـنـ الكـلاـسـيـكـيـ والـوـاقـعـيـ . ولكن الى جانب السمات التي كانت مشابهة لعلم جمال الكلاسيكية ، كانت هذه السمات تظهر أيضاً في المبادئ الفنية لواقعية عصر الانوار ككل . كانت العقلانية ، كنظرة عالمية وكمبدأ خلاق ، ظهرت في بناء الاعمال الادبية ملتصقة ليس فقط بالكلاسيكية ، بل بواقعية عصر الانوار ايضاً ، وان يكن بشكل مختلف ومتغير الى حد ما .

وبينما كان الانتقال من الكلاسيكية الى الواقعية عصر الانوار غير متسم بالاصطدامات العادة ، كان موقف الرومانسيين من الكلاسيكية مليئـاـ بالـصـراـعـاتـ العـادـةـ . ويمكن اعتبار المقدمة التي كتبـهاـ فيكتورـ هيـغوـ لـمسـرـحـيةـ كـروـموـيلـ شـهـادـةـ عـلـىـ ذـلـكـ . ويـؤـكـدـ رـفـضـهـ طـرـيقـهـ فـيـ الـابـداـعـ الفـنـ ، وـفـهـمـهـ الجـدـيدـ لـعـلـمـ قـضـيـاـ الفـنـ وـشـرـحـ هـذـاـ الفـهـمـ لـلـوـاقـعـ . وقد قـدـرـواـ شـكـسـبـيرـ تقـدـيرـاـ عـالـيـاـ وـرـأـواـ فـيـهـ رـائـدـاـ عـقـرـيـاـ لـطـمـوـحـمـ الفـنـ ، وـأـكـنـواـ أـكـبرـ الـأـعـجـابـ لـدـانـتـيـ وـسـيرـفـانـتـسـ ، وـمـعـ هـذـاـ لـمـ يـمـيزـواـ صـلـاتـهـمـ باـسـلـافـهـمـ الـمـبـاشـرـينـ ، كـتـابـ الـكـلاـسـيـكـيـةـ .

ليـسـ عمـلـيـاتـ منـ هـذـاـ النـوعـ نـادـرـةـ الـوـقـوعـ فـيـ تـارـيخـ الفـنـ وـالـادـبـ ، وـالـمـفـهـومـاتـ الـذـاتـيـةـ لـلـفـنـانـينـ كـثـيرـاـ ماـ تـخـفـيـ وـرـاءـ الـانـفـصالـ الـمـوـضـوعـيـ بـيـنـ الـاـسـتـمـرـارـ الـاـبـدـاعـيـ وـالـاـتـجـاهـ الـفـنـيـ الـمـلـاـصـقـ . وـهـكـذـاـ كـانـتـ الـحـالـةـ ، مـثـلاـ ، مـعـ الرـمـزـيـةـ الـتـيـ لـمـ يـرـفـضـ دـعـاتـهـ الـرـوـاـدـ الـتـقـالـيدـ الـوـاقـعـيـةـ الـنـقـدـيـةـ رـفـضاـ نـظـريـةـ ، بلـ عـبـرـواـ عـنـ هـذـاـ الرـفـضـ فـيـ كـتـبـهـ .

كـانـتـ الـعـلـاقـاتـ بـيـنـ الـرـوـمـانـسـيـةـ وـالـكـلاـسـيـكـيـةـ مـخـلـفـةـ الـحـدـ ماـ . انـ الـمـجـالـ الـوـاسـعـ

وقد خلت من مؤلفات شلر وبايرون وشللي ومسكيفتش وهابيتي ، وبعض مؤلفات بوشكين وليرمنتوف وشفشنكو وكتاب آخرين ، ليتحقق من الدور الذي لعبه الرومانسيون في أغناء الأدب ودفع تقدمه .

وفي أوج الواقعية النقدية بذل دعاتها الرواد جهدهم في نبذ المبادئ الرومانسية في الابداع . وعلى كل حال ، لم يكن « عدم التشابه » بين الواقعية النقدية والرومانسية واضحة دائمة في المرحلة الأولى من تطور الواقعية النقدية . كان مؤسسو الأدب الروسي - بوشكين ، غوغول ، ليرمنتوف - رومانسيين وواقعيون كما هو معروف . وقد اعتبر بوشكين كتابه الواقعية الأولى (بوربس غودونوف) كتاباً رومانسياً . ومع أن الانتقال من الرومانسية إلى الواقعية كان انتقالاً « سلبياً » فإن أعظم إنجاز للرومانسيين ، كالكشف عن النفسي الإنسانية وتناقضاتها تحقق كلياً ، لا ، خلال ظهور الواقعية النقدية ، بل عندما أحرزت وضعية ثابتة قوية . ولا حاجة إلى القول إن بسيكلولوجية الرومانسيين وجهاتن الواقعية النقدية كانا شيئاً واحداً . ولم تتطابق مفهوماتهم العامة عن الإنسان مع بعضها ، بل إن الدور الذي لعبته تجربة الرومانسيين في تطوير الأدب الواقعى للقرن التاسع عشر ، كان بلا شك دوراً هاماً .

ولا حاجة ملحة للدخول في التفصيات حول أهمية الواقعية النقدية في تاريخ الأدب والفن العالميين ، لأن ذلك جرى إيضاحه في عدة مناسبات وبوضوح كاف تقريراً . وعلى كل حال نود فقط أن نؤكد على بعض مظاهرها .

كانت الطاقة الابداعية لواقعية القرن التاسع عشر أعظم بكثير من الاتجاهات السابقة مثل الكلاسيكية والرومانسية . أما بالنسبة لنجازاتها الفنية فقد كانت وفيرة جداً . وليس هذا نابعاً من شكل الابداع نفسه فقط ، بل

بالنسبة للرومانسيين « الاجتماعيين » كان الانضباط الاجتماعي والروحي للشخصية الإنسانية جزءاً من اضطهاد كل الشعوب وكل الأمم . لقد اعتبروا العربية الشخصية والتطور العرقي المستقل لشعوبهم والشعوب الأخرى وقائعاً متراقبة متبادلة . وكرسل لأنماط الشخصية الاجتماعية والروحي ، صدح الرومانسيون بتراثي المديح لنضال التحرر الوطني والبعث القومي . وقد بثروا بصورة ضبابية في حياة الشعب وأعمق الروح القومية عن مبادئ قادرة على الوقوف في وجه انتلال عالمهم المعاصر . وقد عكست كتابات عدد من الرومانسيين « الاجتماعيين » فكري المساواة الاجتماعية والاشتراكية المثلية (شللي وهيفو وجورج صاند وهابيتي) .

إن كشفهم البعيد لحياة الإنسان الداخلية مسجل باسم الكتاب الرومانسيين . وعلى غير ما كان الكلاسيكيون ، وإلى حد ما أولئك الكتاب الذين اتبعت مؤلفاتهم مجرى الواقعية التأثيرية ، رسم الرومانسيون ، ليس فقط العواطف المختلفة وقوتها الدائمة ، بل اختلاط الشعور الإنساني المختلف وتغيراته ، هذا الاختلاط الذي غالباً ما يكون متناقضاً . وكان الرومانسيون في رسم الشخصية في ظرفها العسير ومظاهرها الروحية الفاتحة ، قادرين على ادراك تعقيد علم النفس الإنساني وعبروا عنها باعجاب . وقد أظهر التعقيد هذا ، بشكل جريء ، قضايا جديدة دفعتها وقائع الحياة إلى المقدمة . وحتى عندما تصدى الرومانسيون الذين اهتموا بالتبشير الفني عن اللا معقول ، للحياة اليومية ، لم يجد الواقع تعبيراً عنه في تصوير مشاهد الحياة الدينية ، كما وجده في الكشف عن المجال النفسي لشخصياتهم .

إن الأهمية المعاصرة والتاريخية للقيم الفنية التي أوجدها الكتاب الرومانسيون لا جدال حولها . ويكتفي انرى أن يتخيل الثقافة العالمية

البرجوازية . وقد استدعت دراسة الإنسان في حياته الواقعية وشروط الناس لدى واقعي القرن التاسع عشر ، وصفاً سلبياً بالنسبة للشرح الأحادي الجانب للفكر التقديم ، وأفسحت المجال لظهور التقدير التقديمي لعدة ظواهر هامة في حياة المجتمع البرجوازي .

وفي الدفاع عن مبادئ العدالة الاجتماعية والتطور الاجتماعي الذي يلغى تفاوت فرد عن فرد ويبيطل اضطهاده ، ويحرر طاقته الغلقة ، خلق واقعيو القرن التاسع عشر تعليمات في الفن ، تقوم أهميتها الموضوعية في رفض أسس المجتمع القائم على الملكية الخاصة . هذا الرفض لم يكن تعبيراً عاطفياً بسيطاً عن عدم الموافقة على الشرور والمصائب التي جلبتها الرأسمالية في نووتها ، بل كان نتيجة عضوية انتقلت من النفوذ الفني إلى العمليات العميقية للواقع الاجتماعي .

كانت المكتشفات الفنية الواقعية القرن التاسع عشر ، إلى حد ما ، حصيلة الكشف الشامل لروابط الإنسان بمحيطه الاجتماعي ، وحصلت تحليل التأثير الذي أوجده الفنون على الناس . أن المعالجة النقدية للحياة في مؤلفات واقعيي القرن التاسع عشر كانت ، أولاً وقبل كل شيء ، نقلاً مريضاً لشروط الحياة الإنسان ، وعلى كل حال ، فإن الواقعية لم تتعسر نفسها في إظهار اعتماد الإنسان على الفنون ، لقد رسمت أيضاً مقاومة الإنسان لهذه الفنون التي كانت تتعاظم مع الأيام ، وتتجدد التعبير عنها في عدة أشكال .

وكما أشرنا سابقاً ، أبدى الرومانسيون اهتماماً بحركة التحرر الوطني . وقد تابع هذا التقليد واقعيو القرن التاسع عشر الذين حددوا بطريقة جديدة مضمون التناقضات الداخلية لتلك الحركة ومعناها . وفي الوقت نفسه أولت الواقعية النقدية اهتماماً كبيراً بالحركات

من الواقع التاريخي الذي درسه الفن الواقعى للقرن التاسع عشر .

وقد قال ماركس وإنجلز في (البيان الشيوعي) معتبرين مرحلة تأسيس الجديد قانوناً بورجوازياً للأشياء « كل العلاقات الثابتة والجامعة ، مع ملحقاتها من الميول والأراء المقدسة تكتنست وتلقي بعيداً . كل ما هو جديد يصبح قد يعلم قبل أن يستفحل . كل ما هو جامد يذهب أدراج الرياح ، كل ما هو مقدس يتدنس ، والانسان مضطر آخرأً أن يواجه ، باحساس رذين ، الشروط الواقعية لحياته ، وعلاقاته مع بيته جنسه » (١٥) . إن التطور السريع للواقع شجع على التقدير الرذين للعالم المحيط ، وكشف التغيرات العادة والسرعة فيه .

إن واقعية القرن التاسع عشر ، التي ظهرت كنتيجة للحاجة الاجتماعية لفهم هذه التغيرات وظهور العلاقات الإنسانية والاجتماعية الجديدة ، خلقت منظراً ضخماً للوجود التاريخي للإنسان ، لآماله وآثراه ، لآلامه الروحية وأخطائه منظراً يشير بوضوح إلى البحث عن الشخصية الإنسانية ، وإلى الطبقات الدنيا من المجتمع ، واضطهادها ، ومداجناتها الاجتماعية، وأزماتها .

وأنصبت أفكار التقديم الاجتماعي منتشرة في القرن التاسع عشر وعلى الأخص في إعادة النظر في تسييس النظام الاجتماعي الجديد . ولم يسمح قادة الواقعية النقدية لأنفسهم أن يستسلموا للتقدمات الهائلة في التكنولوجيا ، ومنجزات الثقافة المادية ، أو أي شيء ، يشير الكبار ، أو تراثهم المديح في الدفاع عن

(١٥) ماركس - إنجلز (البيان الشيوعي)
المؤلفات المختارة . موسكو . طبعة ٢٨ ص ١٩٦٨ .

القرن التاسع عشر الواقعين ، إنها تتضمن مجالاً أوسع من الفواهر في الفن الماضي ، بما في ذلك مؤلفات فناني عصر النهضة ، والعصر الكلاسيكي والعصر الروماني . وفوق ذلك ، لا يبقى مفهوم «التقاليد التقديمة للماضي» دون تغير مع مرور الأيام . إن مجال الفواهر يقدم الفائدة ، ولكنه يعاني من التعولات .

يسير الاستمرار في فن الواقعية الاشتراكية يداً بيد مع تنوع القضايا وعمقها ، ومع المهمات التي تظهر أمام أساتذة الفن الاشتراكي . هذا المزاج يؤكد أهمية المكتشفات التي حققها . إن الواقعية الاشتراكية لا تتغول في الطرق الغلافية للأدب العالمي ، كما يدعى أعداؤنا الأيديولوجيون ، بل تتصدر الطريق الأمامية . إن التقىم في الفن متصلق في أيامنا بالتقىم الاجتماعي ، أكثر بكثير مما كان في الفترات السابقة من التاريخ ، وعلى الأخص في القرن التاسع عشر . وهذا يجد تعبيره في الفن الديمقراطي المعاصر ، وفن الواقعية الاشتراكية يستلهم يقونة الجهود المبذولة لبناء مجتمع جديد ، كما يستلهم حركة التحرر الشعبي لعصرنا .

ليس تقديم الثقافة الفنية الحديثة محصوراً بمساهمة أساتذة الفن الاشتراكي . إن عدداً من الفنانين الموهوبين المتصلين بقضايا العصر الاجتماعية ولكنهم لا يعتقدون مبادئ الفن الاشتراكي ، يكافعون لايجاد طرق جديدة للابداع الفني . ولا شك أن القيادة اليوم هي بيد الفن الاشتراكي والديمقراطى ومنجزاتهما . وبغض النظر عن الوسائل والطرق التي بواسطتها تظهر التعليمات الفنية في الفن المعاصر ، ولا أهمية لظهور الحياة التي تؤخذ بعين الاعتبار ، فإن الأهمية الموضوعية تتعدد بمقاييس الذي نقىس به الاتجاهات الرئيسية نفسها .

ترجمة : هنا عبود

الاجتماعية والمظاهر المختلفة للمعارضة الاجتماعية . إن معنى التغيير وضرورته للذين ظهروا في مصادر الواقعية التقديمة واكباً هدا الاتجاه خلال القرن التاسع عشر ، وأثراً في كل من العمليات النابعة من العلاقات الاقطاعية ، وفي النظام الاجتماعي الجديد . وعلى كل حال ، فإن مثل العليا الإيجابية للواقعين التقديرين لم تكن واضحة وضوحاً كافياً ولا محددة تحديداً دقيقاً ، فكثيراً ما رأوا منجزات العدالة الاجتماعية من خلال التكامل الذاتي الأخلاقي للانسان .

تعود أهمية الواقعية الاشتراكية كمرحلة جديدة في تطور الأدب العالمي ، أولاً وقبل كل شيء ، إلى إدراكتها ، خلال التطور السريع للحياة ، الطرق الفعلية للتحولات الجندرية للمجتمع . وقد أظهرت في تلخيصها لعمليات تطور الواقع القوى الفعلية المدعومة إلى الغاء التفاوت الاجتماعي ، وابطال اضطهاد الانسان للانسان . وقد أزالت الواقعية الاشتراكية ذلك التناقض القائم بين المثل العليا والواقع ، هذا التناقض الذي لم يظهر فقط في الرومانسية ، بل في واقعية القرن التاسع عشر ، فكشفت كيف تخلق العلاقات الاشتراكية الجديدة وكيف يتكون الشكل الجديد للانسان ، انسان المجتمع الاشتراكي .

وانطلاقاً من الفرضية القائلة ان الثورة الاشتراكية تشير إلى انقلاب هائل في التطور الاجتماعي ، أكد بعض النقاد والنظريين الفروق الشاسعة ، من حيث المبدأ ، بين فن الماضي والشكل الجديد للفن ، أي بين الواقعية التقديمة والواقعية الاشتراكية ، ولذلك رفضوا من حيث الجوهر الاستمرار القائم بينهما . ييد أن الروابط في ذلك الاستمرار مختلفة وواسعة ، وقد ظهر ذلك في عدة مؤلفات حول هذا الموضوع . إن تمثل الفن الاشتراكي للتقاليد التقديمة لا يقوم فقط في الموافقة على التجربة الخلاقة لفناني

١ - الغتم الرسمي

ان المتنزه على الطريق المؤدي الى دير « بوسهايتبيه » سرعان ما يبعد نفسه يبتعد عن اطراف مدينة « كوفنو » مخلفاً وراءه وادي نبيمن . الا أن هذا الطريق ليس طريقاً بالمعنى الصحيح بل هو من النوع الذي حفرته في الرمال عجلات العربات الكثيرة . وبعد برهة قصيرة يجد المتنزه نفسه وسط منطقة حراجية شكلت فيها

خطوط طويلة من أشجار الشريبت الفتية التي غرست عند أقدام أشجار السنوبر الباسقة غابة متفرقة الأشجار اعتاد الأطفال أن يجتمعوا فيها بعض أنواع الفطر . وفي أيام الأحد كما هو اليوم في منتصف أيام يفتشون طوال الصباح بين الأشجار عن النباتات التي تصلح للأكل . فالوقت حر و بالأمان يمسكون بأراضي ليتوانيا بحيث لا تفلت منهم بقرة أو يضيع منهم خروف . وبما أن الانكليلن الأشرار قد قطعوا جميع طرق الامداد عن الرايني الألماني البريء فان أطفال ليتوانيا قد ركزوا اهتمامهم بشكل خاص على ثمار الغابة . وفي وقت لاحق راحوا يركزون اهتمامهم على جميع أنواع التوت البري . فالأطفال يحتاجون إلى الحلويات ولكن السكر كما هو معروف يخضع للتقنين الشديد حتى أن المرء ليحصل في مقابل السكر من الفتيات الجميلات الليتوانيات أو اليهوديات على كل ما تستطيع فتاة تقديمها لأحد الجنود . لذلك كانوا يسمونهن « عشيقات السكر » .

من هؤلاء الألمان كان شابان يشقان طريقهما في الرمال . ولم تكن خطواتهما قوية منتظمة ولكنها لم تكن أيضاً متهاونة . كان مظهرهما الخارجي يوحى بأن النزهة التي يقومان بها ذات هدف معين . وكان لباس أحدهما يشبه لباس الجنود الذين يعملون في القيادات العليا في العمل الاداري . وكانت سترته المائلة إلى

قصة من المانيا:

تصدع الجبل

للكاتب الالماني :
ارنولد تسفايغ

الخضرة ذات ياقه ضيقه كما أن قبعته الرمادية ذات رفرف من الجلد اللامع . أما الآخر فان أي انسان عادي سيفلنه ضابطاً وذلك لما تفنن الخياط في خياطة سرواله الأسود وسترته ذات الخصر الضيق التي تزيينها ياقه عالية حول عنقه . لكنه كان في الحقيقة صفت ضابط كما يظهر من الشارة العسكرية التي يعملاها .

واضافه الى ذلك - وهذا ما لا يستطيع الانسان أن يراه - كان أفضل مصور في مقر القيادة الشرقية . انه فريديريش كارل فردي أو المصور الصحفى فردي من مدينة برلين . ولقد كانت صوره تلقى رواجاً كبيراً قبل العرب عندما كان أصغر سنًا بأربع سنوات . ولو أنها توفرت الآن لعادلت وزنها ذهبًا . الا أنه ليس هناك من ذهب ، لكن فـ . كـ . فردي يعلم أن قيادة العجيبة الشرقية تدفع له ثمن أتعابه بما هو أثمن من النقود . ان الحياة أثمن ما يمتلكه خاصة اذا كان المرء يعب بهذه الحياة كما يفعل صفت الضابط فردي الذي يتوجول الآن برفقة جندي الاحتياط « برلين » باتجاه دير « بوسهايتبيه » حيث أن شعبة التصوير والأفلام طلبت صوراً للدير المذكور . انه فردي هاوي الجمال وعاشق الفتنة . ومثله أيضاً كانت زوجته التي تنتظره الآن في برلين والتي يعرف أصدقاؤه صورها : هيدي ذات العينين الساحرتين والشفتين الرقيقتين والتي ليس لها أن تعرف ما يمارسه ويصوره في مدن القطاع الشرقي . لقد كان هو الذي علم « برلين » اصطلاح « عشيقات السكر » ، ذلك العسكري « برلين » الذي يشكل بالنسبة لفردي مجموعة من الألغاز لكنه يميل اليه وهم يشعران ، الواحد نحو الآخر ، بميل مشترك . وقد تعزز هذا الميل خاصة منذ أن تأمل فردي طويلاً بصورة زوجة « برلين » التي يعتنف بها الزميل في درج مكتبه .

هذه المرأة الشابة ذات العينين البراقتين والعاجبين الدقيقين والرأس المائل قليلاً والتسريعة البريئة والعقدة الكبيرة على شعرها البني الذي يرسل إشعاعاً ذهبياً - « لك مني كل تقدير » ، قال فردي ثم تابع : « لو كنت مكانك فلن تستطيع سبعة جياد ابعادي عن برلين . ماذا جعلك تأتي الى كوفنو ، هذا المكان العفن » « لو انبطحت ثلاثة عشر شهرًا أمام فردون ياعزيزي فردي لعلمت أية جنة هي كوفنو هذه زأي متبع للوفود السماوية هو مقر القيادة الشرقية هذا » .

هنا كشر فردي قليلاً بحيث أحاطت زوايا فمه ثنيتان عميقتان : « ما أردت أن أقوله لك : ما رأيك ياعزيزي برتين باستراحة صغيرة تحت هذه الصنوبرة العجيبة ؟ على فكرة ، أرجو أن تسمح لي بأن التقط لك صورة . لابد من الاحتفاظ بصورة وثائقية لوجهك الوقور في هذه العفرة . على الأقل من أجل السيدة لينوره » . كانت لشجرة الصنوبر التي أشار إليها فردي شكلًا غريباً بالفعل . فقد انقسم جذعها فوق الجذر مباشرة إلى فرعين تفرقا على شكل قيثارة وظهر عليهما التواء في الأغصان والفروع التي تنمو عليهم وكأنها أوتار مقطعة . « لنجلس هنا » قال فردي « فالوقت لنا ، كما كانت مدرسة اللغة الروسية تترجم جملة : لدينا وقت . فلنا أتعلم اللغة الروسية . من بين الألغاز الكثيرة التي تعيرني فيك يابرتين الأسئلة التالية : لماذا لا تفعل مثلي أيضاً ؟ لماذا لا تستطيع الكتابة على الآلة الكاتبة ، لماذا لا تتمرن على ذلك خاصة وأن لديك الوقت طوال النهار ؟ لماذا تتلخص بالمكان الذي أنت فيه ولا تغادره ؟ لقد كان أسلافك يتجلبون دائمًا في المناطق المعيبة ويكتبون عن مشاهداتهم أما أنت فان المroe لن يجد انساناً أغرب منك مهما فتش عن ذلك . والآن دعنا نجلس على هذا الكرسي الذي صنعه الآلهة لندخن قليلاً » .

جلس « برتين » وملأ غليونه ثم أشعل لزميه لفافته وبعدها أشعل لنفسه التبغ الذي كان جافاً مما جعله يتفتت بين أصابعه .

« هل هذا ما أردت أن تسألني عنه ياقردي ؟ لقد أشرت إلى شيء من هذا القبيل عندما كنا لا نزال على أطراف المدينة . وقد قلت بأننا نحتاج إلى مكان لا تسمعنا فيه آذان غريبة . هنا ياعزيزي فردي لا تسمعنا سوى السنابس والخنافس » . « يالله من خبيث » أجاب فردي « لقد اعتقدت أنك قد نسيت الموضوع . نعم هنا يخيم الهدوء ، وهنا لا يتتصت علينا أحد . ماذا تنوي أن تفعل أذن لو استدعينا للمثول أمام لجنة القتل من جديد ؟ » .

صوب برتين عيناه الكستناويتان البنيتان إلى وجه صديقه وقال : « لا شيء ، سأتركهم يفحوصونني كبقية الآخرين . ولكن من أين لك هذا الخبر ؟ » .

لجنة القتل تسمية كانوا يطلقونها على لجنة الفرز المؤلفة من أطباء عسكريين

وضباط لفحص مدى صلاحية المكلفين للخدمة في الجبهة وكانوا يسجلون نتائج الفحص في ثلاثة زمر : صالح للخدمة المهنية ، صالح للخدمة في القطعات ، صالح للخدمة في الجبهة ، وهذه النتيجة الأخيرة كانت تثير أفعى الخوف في القلوب .

خلع ضابط الصف فردي سترته ثم طواها بعناء ووضعها كوسادة تحت رأسه وتمدد على أرض الغابة الدافئة العطرة . وكان يرسل نظراته من خلال قمم أشجار الصنوبر الى زرقة السماء الذاكنة قليلا .

« أولاً تهيم بعض الاشاعات بين قاعات مقر القيادة ، وثانياً ياعزيزي سوف يحتاجون بعد وقت قصير الى علف جديد للمدافع اذا استمر هجومنا في الغرب بهذا الشكل . انهم ينظرون اليانا هنا على الجبهة الشرقية كمستودع مثل هذه البضاعة . ومنذ أن تحقق السلام مع روسيا فإن شيفننسان يعتقد على الأغلب بأنه بعاجة ماسة اليانا » . نفخ برتين الدخان في الهواء ثم قال :

« هل تكلمت مع الزميل هيرته حول هذا الموضوع ؟ ما رأي أحكم الحكماء ؟ »

كان هجوم الجيش الألماني في الغرب قد بدأ هذا العام منذ العادي والعشرين من آذار . وكانت بيانات النصر التي تصدرها القيادة المظفرة تذكر بأمجاد عام ١٩١٤ ، وقد بدت نهاية العرب تلوح في الأفق ، هذه النهاية المظفرة كما كان يعتقد معظم المواطنين الألمان . أما العارفون بحقيقة الأمور فقد كانت تساور قلوبهم الشكوك في امكانية نجاح حرب الفوامات الشاملة وفي قدرتنا على متابعة العرب لفترة طويلة . وكان هؤلاء ينظرون الى الأمريكيين كسحابة سوداء تلوح في الأفق حيث كانوا يعبئون كما يقال فرقاً كندية واوسترالية في الأرضي الفرنسية . فالامر لم يكن اذن بهذه البساطة كما أراد المتخمسون . ولكن جميع الوحدات المقاتلة كانت معباء هناك وكانت الأرضي الواقعية بين سويسرا وشمالي بلجيكا تعج بملايين المقاتلين الألمان وآلات العرب وكان كل جندي قد اتخذ مكانه بانتظار الأوامر .

« أنا أعرف ما يفكّر به هيرته . ومن المؤكد أنه يصلح للخدمة في القطعات ولا مجال أمامه للتسلّص . ولكن ماذا تنوي أنت أن تفعله ؟ لقد عانيت بما فيه

الكافية من الأقدار هناك ، وأنا مثلك أيضاً . لن يستطيع أحد بعد الآن فرزى الى احدى القطعات المقاتلة » . « وإذا سئلت ٠٠٠ ٠

« حتى ولو سئلت . هذه العرب قاربت الآن على نهاية عامها الرابع . لقد خرجنا بكل غباء الى العرب . أما الآن فقد تعلمنا أن نفك ، وهذا حق لنا وواجب علينا . كيف ستتصرف اذن ؟ »

« أستطيع أن أجيبك أنني سأتصرف كبقية الآخرين . انهم لن يميزونا عن الآخرين يا فردي العزيز . عندما يتعلق الأمر بألمانيا فكلنا سواء . وبامكانني أن أرد عليك بسؤال آخر : من يمتلك حق تمييز نفسه عن غيره ؟ ومن يحق له أن يصدر حكماً على ما هو حق ، على ما هو خير وما هو شر ؟ »

« بدون ثريثة » أجاب فردي بخشونة « لا أريد أن أسمع مثل هذا الهراء . لقد أكلنا ما يكفي من هذا الروث . لا نملك سوى حياة واحدة لنفقدها وهي حياتنا وأعز ما نملك . أتريد أن تنفق كالدوااب من أجل السيد شيفنتسان ؟ هل الأهداف العليا لأصحاب الملايين ، أصحاب المصانع العربية عزيزة على قلبك الى هذا العد ؟ ياعزيزي لقد حانت ساعة العسم وأنت أثمن من أن تموت وأنا أيضاً ومثلنا كل انسان لا يزال يدرك ماذا يعني السلام »

« لذلك نذهب الان الى « بوسهايتبيه » ونلتقط صوراً للدير الجميل الذي بناه الايطاليون هنا في عصر النهضة »

« لا ! » قال « فردي » وانتصب واقفاً أمام « برتين » بأقدام مفتوحة ملواحة بكلتا قبضتيه « لذلك نستكين هنا ونؤدي فروض الطاعة للنقيب بوب وبقية الكلاب . لذلك نحن مستعدون لدفع أي ثمن الحياة . ألمانيا ستحتاجنا ولكن فيما بعد وحتى اذا لم تهتم بنا ألمانيا فان علينا أن نحمي جلوتنا . ابني لن أسمح لهم بعد اليوم بأن يضعونني في زمرة الصالحين للخدمة في الجبهة ، وانني مصمم على ذلك ، أتسمع ؟ لتذهب لجنة القتل بدولي ، هذا قراري النهائي »

نهض «برتين» ووضع غليونه في جيبه ثم ساعد «فردي» في ارتداء السترة . وقد اضطر من أجل ذلك لأن يقف على رؤوس أصابعه ، فقد كان فريدي التحيل أطول منه بقدر كاف ، وأثناء ذلك سأله صديقه :

« ألا ت يريد أولا أن تنتظرك وتأكد من الأمر ؟ عليك أولا أن تتأكد فيما إذا كانت لجنة الفرز ستحضر فعلا ، وثانياً فيما إذا كنت تلبي للخدمة في الجبهة ؟ » . حسنا ! أجاب فريدي فيما كانا يقطعان الطريق ثانية « التأكد أولا . ولكن بعد ذلك لابد من العمل فورا ، على كل منا أن يحاول معرفة ماذا تنطوي عليه العناوين ثم يتبع الاحتياطات الالزامية . فأنا أرى مثلا أنه يتوفى على الجبهة الغربية قدر من الأمان أكبر مما يتتوفر هنا ، أعني في أحدي القرى في الصفوف الخلفية وبرفقه أحدي القيادات التي تحتاج إلى صور » .

وضع برلين يده على كتف صاحبه وقال له :

« أتريد هكذا بسهولة أن تخسر حماية مثل هؤلاء الأسياد الأقوياء من أمثال الجنرال كلاوس والسيد فون إيلنت ؟ هل تظن بأن ليوبولد أمير بافاريا سيسمح لهم بأن يمشطوا قياداته التي تقوم على عدد قليل من الناس أي علينا نحن ، بادارة واستغلال مثل هذه المناطق الواسعة ؟ إياك أن تلجا إلى عمل أحمق يافريدي ! لم ينته كل شيء بعد ، ولا بحال من الأحوال . وطالما أن المرء ما زال لا يعرف شيئاً فعليه أن يحافظ على هدوئه . أنتي أتمنى أيضاً أن أعيش من جديد بجانب زوجتي بأمان وأطمئنان وأن أناقش مع نفسي ما تعلمت وما شاهدته هنا وما أدخلوه في رأسي قسراً من أفكار . هندياً يعيين وقت الفرز فسوف نتكلم حول هذا الموضوع يافريدي العزيز . يخيل إلي أن فكرتك ليست سيئة وقد يكون الغرب أفضل بالنسبة لك فعلا . ولكن قد يكون الشرق أيضاً مناسباً لك ، الشرق الحقيقي على الطرف الآخر من مينسك . سوف نرى ونسمع ونفكر » .

وبينما أخذنا يجرفان رمل الطريق برأوس أحذيتهم ، ذلك الرمل الأبيض الذي يتجمع عادة في أحواض الأنهر العاجفة سأله برلين : « هل تصل يدك أحياناً إلى الختم الرسمي يا عزيزي فريدي ؟ انه يقع في درج الملائم ليتك ، ولكن من يتسلم

المفتاح عندما يسافر هو في اجازة ؟ ان هذا الختم يمثل حماية كبيرة » .
توقف فردي ووضع كلتا يديه على كتفيه برتين ، ثم قال : « الحمد لله ، لقد
تعلمت أيضا بعض الأمور » .

« هذا البناء الذي يلوح بين الأشجار بلون أصفر قد يكون « بوسهايتبيه » اذا
كانت اصبعي الصغيرة لا تكذب » أجاب برتين بصوت هادئ .

وفيما كان فردي يتوجه الى الداخل بخطوات سريعة ليحدد أفضل مكان لتصوير
رسوم الجدران ظل « برتين » واقفا أمام المدخل الرئيسي يحدث نفسه :

ما أروع هذا الباروك ! لماذا يسمونه بوسهايتبيه – ان الانسان لن يستطيع
اختراع تسمية أقل ملاءمة لهذا البناء الباروكي الرومانطيقي من هذه التسمية .

وبينما كانت نظراته تشمل زوايا البوابة الرئيسية كانت ذاكرته تطوف
بمنطقة بريكسن ؛ لقد كان يفكك برحمة الاستجمام الأخيرة برفة لينوره في جنوب
التيrol حيث أبنية الباروك الجميلة . في أيام ١٩١٣ كان منهاً بتأليف رواية
« عودة المطران » . أيتها السماء الرحيمة ، ساء عام ١٩١٤ . أي سنة كانت تلك
السنة اللاحقة ؟ في أيار ١٩١٥ أصبح جندياً لأعمال السخرة في كيسرين وتافرل .
ثم المصيبة التي ألمت بزوجته العبيبة ! عام ١٩١٦ كان في خربة الأتراك بالقرب
من فرانسيه وفي عام ١٩١٧ تم الانسحاب من « فردون » طلباً للنجاة في الشرق ، في
ميرفينسك وبيوشيف ! والآن في عام ١٩١٨ كلفته ادارة التصوير والأفلام في برلين
بإعداد بعض الصور هنا في ليتوانيا وكان النصر قد تحقق فعلاً . لا يا أعزائي
بالرغم من بريست - ليتوفسك لم يتحقق النصر ، ليس بعد ؟ من يدري اذا كان
سيتحقق في يوم من الأيام ؟

٢ - فرع الصحافة في القيادة الشرقية

« من الواضح أنه لا يجوز للسيد شيفنسان أن يتخل عننا لأننا جوهرته أو
كما يقال حبة عينه » .

كان صف الضابط فردي يجلس وراء الآلة الكاتبة يؤلف مقالة حول دير « بوسهايتبيه » الذي زاره وصوره في اليوم السابق . هن صف الضابط هيرته ذو اللحية والنظارة كتفيه أمام ملاحظة زميله واقتصر بمقصبه الطويل المقالة الافتتاحية من صحيفة « كولنيشه تسايتونغ » ليحتفظ بها في الأرشيف الذي كان يُعيره كل اهتمامه . فوق الطاولة جلس جندي الاحتياط « برلين » يدخن غليونه الذي يلزمه دائماً وقد تدللت قدماه إلى الأسفل وكان هيرته مثله يفضل تدخين الغليون الذي علقه بين أسنانه وتركه يتذليل من فمه . أما فردي فقد علق سيكاره بين شفتيه :

« لو لم تكن أقل جميع المخلوقات التي لفظتها العجيبة الغريبة وفاء لأخذت عن عاتقي هذه الكتابة اللعينة » قال ذلك والتفت إلى « هيرته » : « إن هذا لا يسبب له آية مصاعب . عندما يملي على تنهر الكلمات كالاسهال في المرحاض » .

نظر « برلين » بهدوء إلى البرليني الأسمى ذو الياقة العالية وقال :

« سأكتب لك المقالة يا فردي كما وعدتك أثناء النزهة ، ولكن شريطة أن لا تحذف هذه الجملة : للأسف أصيب القسم الأوسط من الدير الجميل بأضرار جسيمة في الأشهر الأخيرة وأصبح في خطر معدق ، إذ اضطررت администраة الألمانية بسبب الأزمة الاقتصادية لأن تستبدل غطاء القبة النحاسي بسقف أسود من الورق الاسفلتي الذي لم يقصد بالطبع أمام شتاء ليتوانيا . وقد خلف المطر ومياه الثلوج الذائبة آثاراً تدعو للأسف في رسوم جدران الجزء الرئيسي » .

« هل جنت يا برلين » صرخ فردي فجأة . « هل تريد أن ينقلوك ؟ أم أنك ت يريد أن يرموني معك من جديد على العجيبة القدرة ؟ » .

نفخ برلين دخان غليونه في فضاء الفرفة الواسعة ثم قال :

« عليك أذن أن تكذب يا عزيزي ، وطبعاً بأسلوبك الخاص . اللجوء إلى الكذب من أجل إنقاذ الحياة لم يكن عيباً عند القبائل герمانية ، هكذا يروي الشاعر او سونيوس » .

أخذ صف الضابط « هيرته » ، الذي كان منحنياً فوق الصفحة التجارية من

الصحيفة غليونه بيده ورفع رأسه قائلاً بصوت أعنٰ « بأن هذا الأمر لم يكن كذلك عيباً عند الرومان والعربين بل كان شرفاً عند الأغريق ». ثم استشهد بهذا البيت من الشعر :

« وهنا رفع اوديسويس المحنك رأسه وهو يصوغ الكلمات بكل حكمة :
كما علمته الآلهة بالاس أثينا
ليخدع الزوجة ويرى الوطن العزيز » .

رفع صفات الضابط « هاوف » رأسه من الأوراق التي كان منهمكاً بتصحيحها والتي كان يقرأ فيها عند نهاية الطاولة ثم التفت إلى هيرته قائلاً بلجة مهذبة : « إنني لا أصدق أية كلمة من استشهاداتك يا هيرته ». أنت متهم بتاليفها بنفسك » . رفع صفات الضابط هيرته كلتا يديه محتجاً وكان يحمل المقص باحدادها والصحيفة بالأخرى :

« انني أحتج على اتهامي بكوني شاعراً وأنني أتجاوز على عمل زميلنا برتين . فمنذ أن قيضت لي القيادة الشرقية متعدة النظر إلى الشعرا عن قرب ازداد لدبي هنا النفور بدرجة كبيرة . ما أسعد قراءهم أولئك الذين لا يعرفون شيئاً عن الأجزاء الخاصة التي يعيش فيها السادة الشعرا » .

ضحك الجميع ضحكة بريئة لا تجرح شعور أحد . وشاركتهم برتين هذا الضحك . ولما كان أسلافه في القيادة الشرقية اثنين من الكتاب الألمان المشهورين – الأول ريشارد ديميل من الشعرا العديدين المرموقين في عام ١٩٠٠ والثاني هربرت اويلنبرغ من المسرحيين الكبار في عام ١٩١٠ – فقد وجد من السخف أن يحمل أحد مزاح هيرته محمل سوء . يضاف إلى ذلك أن زميلاً قد تقدما عليه عسكرياً إذ أصبح الأول صفات ضابط احتياط ووصل الثاني إلى رتبة ملازم .

رن جرس الهاتف ورفع قردي السماعة حيث كان الأقرب إلى جهاز الهاتف ثم أنصت وعرف بنفسه ثم أنصت من جديد بينما بدت على وجهه علامات الاستغراب وأخيراً أجاب « أمرك ، سيدي النقيب ، سأبلغه حالاً » ثم توجه إلى هيرته :

« العجوز يود أن تقص له افتتاحية صحيفة « كولنيشه تسaitونغ » وترسلها له على الرغم من أنه لا يهتم إلا ببلجيكا » .

رفع هيرته قصاصة الورق الطويلة وقد رسم على وجهه ابتسامة ساخرة وقال:
« قد حصل وانتهى » .
هز فردي رأسه قائلاً :

« ليس من العبث أن يكون « هيرته » راعياً (١) لنا جميعاً والأب الروحي لذلك الكتاب المسمى : « بلاد الروث الجميلة » .

ضحك الجميع ثانية . فقد كانت الأوراق التي يصححها صنف الضابط هاوف جزءاً من الطبعة الثانية لكتاب بعنوان « بلاد العجيبة الشرقية » من منشورات فرع الصحافة . كان يعمل في هذا الفرع ستة ضباط تحت قيادة ذلك النقيب الذي وصفه صنف الضابط فردي بالعجز » وكان جميع المترغبين في الفرع يعرفون تماماً أن الفضل الرئيسي في إنجاز هذا الكتاب يعود لصنف الضابط هيرته الذي كان بكل هدوء وصبر يستقدم المعاونين المناسبين ويوزع عليهم المواضيع ، لكنه ألغى بنفسه الجزء الرئيسي وهو الجزء الاحصائي دون أن يرد لاسم ذكر في هذا الكتاب .

« هل كان العجوز مهذباً ؟ » قال هيرته دون كلمة اطراء . ثم سكت ب بحيث غطى شارباه أسنانه المتبااعدة بعضها عن بعض .

« مهذب فقط ؟ سكرّة ! انه ليصعب على الانسان أن يتعرف عليه من جديد . كذلك قال كارك بأنه كان صباح اليوم شاعرياً أثناء المحاضرة » .
قال هيرته وعلامات الاطمئنان بادية على وجهه !

« اذن صحيح أنه صار محتماً عليه أن يمضي من هنا » .
وبعد فاصل قصير رفع فيه الأربع رؤوسهم وهم يسمعون لهجة الشماته ،
تابع هيرته :

« ولكن للأسف فإنه ما زال يصعد السلم . لقد أطلق هذا الغنزيير حبل

(١) هذا هو معنى الكلمة « هيرته »

النجاة وسيذهب الآن إلى بلجيكا . لحسن الحظ يوجد هنا من سيرسل أمامه إلى بروكسل السمعة المناسبة . سيبقى الصحفيون يذكرون للنقيب بوب تصرفاته المنافية لروح الزماله وأرجو أن لا ينسوا له ذلك طوال حياته » .

عندما انتقل هيرته محرر الصفحة التجارية في عام ١٩١٢ من العمل في صحيفة « فرانكفورتر تسايتونغ » إلى العمل في صحيفة « فوسيشه تسايتونغ » في برلين وجد ضمن هيئة التحرير شخصاً يدعى بوب ، وهو نقيب احتياط ، ولكن كأن قد انضم منذ زمن طويل إلى العمل الصحفي بدل أن يعمل في أحدى شركات التأمين . في ذلك الوقت كان السيد هيرته صحيفياً مرموقاً ، معتبراً في كل الدار ، محبوباً من الجميع في مقر الصحيفة كما في المطبعة ومن المراسلين أيضاً وذلك بسبب أسلوبه المذهب في التعامل مع الآخرين . ولكن ظروف العرب شاعت أن يلتقي العريف هيرته مع مرؤوسه السابق السيد بوب في فرع الصحافة في القيادة الشرقية بعد أن خرج من المستشفى وعلى بطاقته عبارة « خدمة ثابتة » وقد رفع بعد فترة قصيرة إلى رتبة صف ضابط . وفي فرع الصحافة فوجيء بالسيد النقيب بوب رئيساً صارماً وكأنه نسي أن العالم كان مرة على صورة مغايرة ؛ وبذا كأنه واثق من أن هذا العالم لن يعود كما كان سابقاً بحال من الأحوال . فالسيد بوب لم يعد سوى سيادة النقيب والسيد هيرته أصبح مجرد صف ضابط وهكذا كان أيضاً حال صف الضباط والعرفاء والمجندين وكل الصحفيين من أدباء وتجار كتب وخريجي جامعات وممثلين ورسامين من يتألف منهم فرع الصحافة . وفي هذه الغرفة المغاربة جلس أربعة رجال وكل منهم قد أنجز في حياته شيئاً ذا قيمة وعين هنا نتيجة لهذا الانجاز بدلاً من أن يقع في أحد الغنادق على الجبهة . ولقد كان جميع المسؤولين في فرع الصحافة يأخذون هذا الأمر بعين الاعتبار ومنهم الرقيب زونتاغ الذي كان مسؤولاً عن المراسلات وكتابة أوراق الإجازات فيما عدا التوقيع عليها . لكن السيد النقيب بوب كان الوحيد الذي يشد عن هذه القاعدة . لذلك لا عجب اذا أحسَّ المرء بالاحترار الذي تضمنته الكلمة « يمضي » التي تفوه بها منذ قليل المذوب السابق لصحيفة « فوسيشه تسايتونغ » في فيينا وصف الضابط العالى هيرته ، على الرغم من أن الأربعه كانوا يعلمون أنه كان على السيد بوب أن « يمضي » من هنا ليس بسبب الجوانب السيئة في شخصيته وإنما بسبب الجوانب الحسنة .

فقبل أيام قام العقيد موتيسوس بجولة تفتيشية على فرع الصحافة ثم انفرد بالسيد بوب في حديث مطول . وبما أن القيادة العليا كانت هي صاحبة الكلمة في هذه الدار ولا تقبل أن تكون غير ذلك وبما أن تنفيذ خطها السياسي يكون مضموناً أكثر على يد ضابط من نفس اتجاهها بدلاً من ضابط متسلق اسمه بوب فقد أصبحت أيام السيد بوب معدودة . الا أن رؤساه لم يقصدوا العاق الاذى به فمنحوه فرصة يبحث فيها لنفسه عن مكان مناسب ، ثم ان تودده الزائد قد أتم الصورة التي كانت عاملة التليفون في مركز الاشارة تهمس بها عنه منذ فترة طويلة . لكن نقله من فرع الصحافة كان أيضاً اشاره الى قرار آخر . لقد كان من المعروف أن الفرع (٥) وهو فرع التنظيم غير قادر على ابتلاء فرع الصحافة كما فعل مع بقية الفروع . وهذا الواقع لم يكن فرع الصحافة بالذات ليأسف له ، اذ كان هذا الفرع لا يعبر استقلال كيانه أي اعتبار لدرجة تدعو للاستغراب ... وهذا الامر لا بد وأن يثير في رأس العارفين بالامور العسكرية كثيراً من التساؤل لانه لم يعرف حتى الآن وحدة عسكرية لا تدافع عن نفسها حتى الموت ضد ابتلاعها من قبل وحدة عسكرية أخرى .

اذن لا بد وأن في الامر سراً ...

رن جرس الهاتف وأجاب فردي على سائل مجهول :
« نعم انه موجود » .

ثم أنصت قليلاً وعلق السمعاء .

« في قسم المراسلات عند بومينيك تنتظرك رسالة مسجلة « يابرتين » ولا غنى لهم عن توقيعك » .

انزلق برتين من فوق طاولة الكتابة التي كانت تتالف من ثلاثة طاولات طعام عادية ثم قال :

« رسالة مسجلة ؟ أرجو أن تكون مكافأة مالية ! لا بد وأن أحول المبلغ الى زوجتي » .

وبعد فاصل قصير من الصمت تكلم ثانية :

« بما أن الرقابة قد علمتنا فن التعبير الصحيح فاني كنت أود أن أضيف إلى تلك الجملة عن قبة الدير الكلمات التالية لو أنك تركتني أتكلم حتى النهاية يا عزيزي فردي . ان مسؤولية العاق الفرر بهذه التحفة الحضارية الثمينة تقع على عاتق تلك الدول التي دفعتنا عام ١٩١٤ الى اعلان الحرب والتي ترفض منذ تشرين الثاني الماضي وقف اطلاق النار وعقد الصلح معنا ، وأعني بهذه الدول فرنسا وإنكلترا . وهكذا يا عزيزي فردي تستطيع هضمها » .

بهذه الكلمات توجه الى الباب بينما خللت نظرات الثلاثة الباقيين عالقة بخطواته وهو يبتعد . وبعد برهة زاد فردي من تعبير السخرية الذي رسمه على وجهه حين رفع زاوية فمه ومعها أنفه :

« المكافأة المالية تستأهل دائمًا أن يصعد الانسان وينزل على السلم » . لكن هيرته أراد أن يستوضح ما اذا كان « برتين » قد أصر فعلا على ذكر الجزء المهدى من الدير قبل أن يخطر بباله ذلك التعليل الرائع الذي يفتح عيون الكتاب على حقيقة الرقابة منذ مئات السنين . وطبعاً فقد أكد له فردي ذلك مما دعا هيرته لأن يعتبر هذا الامر بمثابة نافذة صغيرة توضح التكوين النفسي الغامض للزميل برتين الذي ما زال يؤمن بالشعب الالماني على الرغم من كل خبراته المريرة في الجبهة .

اما هو أي هيرته فإنه لم يعد يؤمن كما يعرف الزملاء الا بالهزيمة ، هزيمة **الخلاص** .

« اذا لم تنزل العصي على رؤوسنا بحيث يخرج الدخان من جلوتنا فاتنا لن نفكر مطلقاً بتحقيق السلام . او أن بينكم من يعتقد بأن هناك انساناً ما سوانا ينوي الانسحاب من هذه البلاد المسمة ليتوانيا بمحض اختياره ؟ » « ولكن بالتأكيد ! على الاقل ثلثا العجب » قال فردي بلهجة الواثق .

هز هيرته رأسه موافقاً وقال :

« اعترف بذلك . ولكن هل سيعود هؤلاء العجب في وقت من الاوقات الى بيوتهم قبل أن يصبح الامر في الغابة الالمانية الجميلة ؟ هل سيتفرقون كما يفعل

الروس الآن ويتركون أمر الدفاع عن الوطن للسادة ذوي السراويل العسكرية الضيقة
الانيقة ؟ اذن لا غنى لنا عن الهزيمة الرهيبة ، الكبri ، الهزيمة الالمانية الساطعة » .
عند ذلك ساور صف الضابط هاوف شعور بالقشعريرة تسري في جسمه ثم
قال لزميله هيرته معاً :

« أنا لا أرى بالفعل أية ضرورة لأن تضع بعد كل كلمة تتلفوه بها فاصلا
جنائزياً يا عزيزي هيرته . وعلى أية حال فقد جلبت لنفسك لقب الشرف « كورت
العايس » .

ابتسم هيرته بسخرية وقال :
« أن أكون كورت العايس أفضل من أكون هنريك الوديع » .
وبلهجة حزينة تكلم فردي :
« مؤقتاً ، ما زلنا على كل حال نسجل انتصارات . لقد احتلتنا دينابورغ » .
« وإذن ! » أجاب هيرته :
« وماذا لو سمعنا في بحر أسبوع : تم فتح بطرسبurg ؟ » .
« وإذن ! » قال هيرته ثانية ثم تابع :
« قبل أن تنفجر فقاعة الصابون لابد لها وأن تتسع أكثر فأكثر وتعطي
بريقاً جميلاً » .
« كلامك يدعو للقرف يا هيرته » أجا به المصور فردي وهو يهم بمتابعة كلامه :
« ان أعضاء الرايخستاغ
وهنا قاطعه هيرته
« من يضحك هنا ؟ »
لكن هاوف أتم ما كان يريد فردي اقتراحه :
« تستطيع أن تصل إلى سلام على أساس التفاهم » .
جحظت عينا صف الضابط « هيرته » وزادتهما اتساعاً النظارات التي تبدو
في العادة زرقاء عندما يكون الطقس جميلاً ورمادية بلون الرصاص عندما يكون
غائماً . ثم قال بلهجة قاسية :

« تعود بي الذكرى الى تلك الأيام عندما كنت زينة جلسات العمل في هيئة تحرير صحيفة «فرانكفورتر تسايتونغ» : ديمقراطية جنوب ألمانيا ٠٠ الرايخستاغ يقرر ٠٠ الأكثرية ترغب ٠٠ حكومة الرايخ تنساع لطلب الرايخستاغ ٠٠ تلميح الى مستشار الرايخ ٠٠ وفي أثناء ذلك يملاً مارشال الجيش بطنه بأصناف الحلويات ويشرب بعدها الكوينياك الفرنسي ويترك رجاله يحكمون ٠ ثم أنه ليس من الضروري أن يكون دائمًا شيفنتسان ذاته بل غالباً ما يكفي أي ثعلب من أمثال السيد موتيلوس أو من أمثال ابن صفت الضابط أعني الجنرال فيدرلر ٠ الرايخستاغ يتحمل المسؤولية والساسة يحكمون ، وحق الشعوب في تقرير المصير ؟ رائع ٠٠٠ لقد ثبت أنهم يستطيعون حتى اعطاء الشعوب بنادق وأن يتسلّبوا منها تقرير مصيرها ٠ ولكن بدون التوجيه اللازم فإن الشعوب لن تستطيع حتى التعرف على الاتجاه الذي ينبغي لها أن تفكّر فيه ٠ أما التوجيه - وهذا ما ضمنه السادة لصلحتهم - فإنه يقود هذه الشعوب في الاتجاه الذي يحقق رغبات الآسياد ٠ لقد لمسنا ذلك بما فيه الكفاية في بريست-ليتوافسك ٠ ولكن اذا لم تلحق بنا في الغرب هزيمة شاملة فانا لن ننسحب أيضاً من هذه الاراضي ٠ أما اذا لحقت بنا الهزيمة بالعجم الذي يستطيع معه ذوق العقل أن يتنفسوا بحرية وأن تصبح كلمتهم مسمومة أكثر من كلمة ذوي الكروش الكبيرة فإنه لن يبقى أمامنا في هذه الحالة ما نفعله هنا وسيتقرر مصير المناطق الشرقية هناك حيث يجري تنظيف ملابس العرب المطلية بالدماء ٠ ففي هذه العرب لا يوجد - حسب فهمي للأمور - سلام منفصل ٠

خيّم السكون لبعض لحظات على القاعة العارية الواسعة التي كانت تزيّنها على الجدار الرئيسي خارطة حربية كبيرة للجبهة الشرقية ومجموعة من مانشيتات الصحف اليومية والاسبوعية الصادرة في المناطق الشرقية وقد صفت على شكل مروحة ٠ أما الجداران الآخرين فقد جرى تزيينهما بصورة للقيصر غليوم الثاني وقد وضع على كتفيه معطفاً من النوع الذي يرتديه الضباط وبصورة أخرى للمارشال فون هيندنبرغ بالغودة والمعطف ٠

لقد كان كل واحد يعلم أن « كورت العابس رجل يتميز بالتفكير الهدىء

ورواية الواقع الثابتة ، وكلهم ما زالوا يذكرون المعاشرة التي ألقاها في صيف ١٩١٧ في مدينة بباليستوك والتي أثبتت فيها أنه لن يكون هناك بعد العرب امبراطورية نمساوية مجرية لأن انهيار النظام الملكي نتيجة لسياسة القمع ودمج القوميات أمر لا مفر منه . لقد كان الجميع يعرفون المحرر الصحفى « هيرته » بوجهه الغالى من أي تعبير وتفكيره المتجرد وأسلوبه النظيف الموضوعي . ولم يكن أحد يعلم ما إذا كان له قلب أم لا . وفي أثناء ذلك كانت تصل من النافذة المفلقة أصوات خطوات عسكرية لأحدى الوحدات العائدة لتوها من التدريب أو من نوبة الحراسة مارة على الطريق الرملى أمام مبنى فرع العمليات . الا أن أحداً من صنف الضباط الثلاثة لم يحرك رأسه باتجاه الصوت .

قطع صنف الضابط هاوف ذلك السكون المطبق وقال بصوت هادئ :

« مع أنني لا أسلم بنظرياتك فاني أريد أن أعرف توقعاتك عمن سيأتي بعدهنا إلى هنا ؟ من سيفوز بالسباق إذا لم يكن تيك ؟ » .

للمرة الأولى بدا وجه كورت العابس مكفهراً من وراء الطاولة التي كانت منضدة عليها أكdas الصحف بشكل مرتب .

« هذا السؤال يجدر بك يا عزيزى هاوف أن تلقىه على صاحبك رودولف شتاينر الذي يعرف في كتابه تاريخ الكون قراءة ما حدث وما يحدث وما سيحدث . لقد قلنا الأمور هنا رأساً على عقب بحيث لم تعد تستطيع التنبؤ بالمستقبل سوى نفس بريئة طاهرة كحماره بلعم مثلاً ، هذا إذا كنت تذكر بلعم . وفي كل الأحوال لن يأتي بعدهنا شيء مما مهدنا له نحن . قد يأتي السيد لينين وقد يأتي السيد بيلسودسكي - من يتجرأ هنا لان يضحك ؟ » .

٣ - الضيف

نعم ، لقد كان صنف الضابط قردي بوجهه الاسمر المصفى على حق . دهش برتين عندما دخل إلى غرفته ووجد أمامه ضابطاً يقف إلى النافذة يتأمل قمم أشجار

الزيزفون القائمة أمام البيت والتي خلفتها وراءها مدينة كوفنو والادارة الروسية . وكان لا بد لانسان من نوع « برتين » أن يجفل لنظر شارات الرتب على الكتف والغودة الفولاذية ، فقد عانى الكثير من أمثال هؤلاء الناس . ولكن وجه الرجل كان ينم عن ملامح صديق وكانت يده تضفط بعنان الصديق . وهنا صرخ برتين :

« وينفريد ! ما الذي جاء بك الى هنا بحق أسماء الشيطان الثلاثة ؟ » .

« سأقص عليك اليوم بعد الظهر أو في المساء أو قد لا أخبرك أبداً يا عزيزي » أجاب النقيب الشاب ، « ولكنني أريد أن أقضي هذا اليوم عندك وأتمتع بالأمن الذي يغمركم هنا . هل هذا ممكن ؟ » بالتأكيد كان ذلك ممكناً . فقد كان مقر القيادة الشرقية يشبه ذلك البيت الآلهي الذي قال عنه ابن صاحب البيت بأنه يحتوي شققاً كثيرة . وكان يكفي أن يحل نقيب من الفرع (٥) ضيفاً في كوفنو لمدة محدودة وأن يعجز غرفة في جناح الضباط رقم (٢) ويضع حقائبه هناك . فقد كان يعرف مهمته وله أن يفعل ، فيما تبقى له من الوقت ، ما شاء .

لقد فرضت قوانين الطبيعة ألا يتناول النقباء والافراد طعامهم على طاولة واحدة ألا في ظروف خارقة كالهزات الارضية أو النكبات العربية . لذلك لم يحضر وينفريد الى مسكن برلين إلا في حوالي الساعة الثانية حيث وجد في انتظاره القهوة التي أعدها مضيقه بنفسه . واعتباراً من هذه اللحظة فقد نزع عن نفسه رتبة النقيب والسترة التي تحمل الرتبة وراح يدخن غليونه ويجلس أو يستلقي على سرير برلين . وبقي هناك بصحبة كتاب طوال الوقت عندما قادت « ظروف الخدمة ذات الوتيرة الواحدة » ، حسب قول الشاعر ، صديقه من المقر العام الى مكان العمل .

كان مركز الفرع الصحفي يقع ، فيما مضى ، في وسط المدينة بالقرب من المركز الرئيسي حيث دار البلدية والكنيسة الكاثوليكية . ولكن بما أن قسماً من ضباط القيادة كان ذا حس مرحف ويهوى الجمال والطبيعة فقد كان لا بد من الهجرة من داخل المدينة الى خارجها . وهكذا صار الآن بامكان النقيب وينفريد الذي كان يتتجول في غرفة برلين أو يخرج الى الشرفة الخشبية أن يظن نفسه في أحد قصور

الاalam على شرفة الطابق الثاني حيث تعيشه قمم أشجار التامول الخضراء وتمتد فوق الحاجز الخشبي أوراق الليلك ، حيث تقييم عناقيد الزهر الليلي والابيض. حفلة موسيقية عطرية تتنافس بها مع أغاني وصفير البلابل وأصوات العصافير الفاضبة . وهكذا فان المرء لن يجد بالتأكيد عشاً أكثر طمأنينة من هذا البيت الخشبي القائم على أطراف المدينة . وبينما كان وينفرید يزرع الشرفة جيئةً وذهاباً والسيكاراة باحدى يديه وفي الاخرى كتاب وضع أصبعه بين صفحاته كان يسأل نفسه عن أفضل مكان للقراءة : فهو هنا في الخارج على الكرسي أم في الداخل على السرير ، اذ كان في نيته أن يقرأ قصة مسلية ذات أسلوب رشيق كان قد وجدها بين كتب برلين واسمها «موتزارت في طريقه الى براغ» من تأليف الاديب والكافن أدوارد موريكه الذي كان ينتهي الى نفس المقاطعة التي تنتهي اليها زوجته العبيبة . وقد تذكر زوجته عندما كانت ترفع حاجبيها السوداوين الكثيفين كلما بحثت عبثاً عن أحد كتبها المفضلة بين تلك الكتب التي كان هو أيضاً يعبها . وفي كل مرة كانت تكتشف بأنه لا يعرف الكتاب الذي تبحث عنه وتقول له بعتاب لطيف :

« ماذا قرأت اذن ؟ كم أنت غير مثقفين أيها البروسيون ! »

على أن القدر قد شاء ألا يستطيع هذه المرة أيضاً قراءة تلك القصة الشائقة فعندما وقف وينفرید في ظل قمم احدى الأشجار يتطلع حوله استرعاً انتباهه فجأة لمعان برق آت من بعيد وبريق أبيض صغير وصورة الشمس وقد انعكست على سطح الماء . أكان يجري هناك نهر النبیین ؟ هل كان المرء يرى من هناك كامل المدينة التي انتشرت أسطحها في الوادي أمامه ؟ نعم لقد كان هو . لابد وأنه يجري هناك ، ذلك التيار العظيم الذي رأه في أوضاع مختلفة أيام كان مقر عمله في مدينة كوفنو . ولكن لماذا خطرت بياليه اليوم تلك الظروف التي تعرف فيها على هذا النهر لأول مرة؟ على الرغم من أنه كان يقف هنا ويداه على حاجز الشرفة الخشبي وسط الأغصان الخضراء يتمتع بدفء الصيف في وقت الأصيل فقد طفت عليه الذكرى وشردت به بعيداً خارج المدينة حينما كان الوقت في عنفوان الشتاء ، في تلك الأشهر البعيدة في بداية سنة ١٩١٨ ، تلك السنة الملائى بالأحداث القاسية . ان قوانين العقل الباطن

التي تحكم حياة الانسان قادرة أن تجمع في بعض الأحيان وفي فترة زمنية لا تتجاوز بضعة أنفاس أحداثاً كانت متباعدة في عالم الواقع وممتدة عبر فترة زمنية أطول بكثير . نعم ، هكذا سارت الأمور في ذلك الحين وهكذا عاشها تماماً :

شارع عريض مستو يمر بين التلال عبر هذه الأرضي المكسوة بالثلوج . بعض الخطوط القليلة التي خلفتها الزحافات كانت تتلقى مع الطريق ثم تتسلق تلة صغيرة ذات انحدار شديد . وقد تركت آثار أقدام المارة كذلك بعض العفر الصغيرة داخل الثلوج على طرف ذلك التكوين الجليدي الهائل . وحيثما سقطت أشعة الشمس ذاب جزء منه فاذا ما انقضت عنه تجمد من جديد . لقد كانت آثار أقدام المارة توحى للمرء وكأن طيوراً تركت آثارها على الارض وطارت الى السماء المسطحة الداكنة التي بدت مثل غطاء العلبة مرخية يثقلها فوق المر العريض . ومن الغريب أن وسط الشارع بقي خالياً وحافظ على بياض ثلجه دون أن تطأه قدم عدا بعض الآثار الخفيفة هنا وهناك خلفها ثلب يبحث عن فريسة أو إيل هارب من بطش الصياد . وبعد أن كانت هذه الأرض ذات الروابي الكثيرة مكسوة بالأشجار والعشائش أصبحت اليوم جرداً لا تجد فيها الحيوانات أي مرمى أو ملجاً . وكان يخيم عليها تحت بريق الشتاء القارص سبات عميق ووحشة قاتلة . وحتى في وقت الظهر كان المرء لا يرى الا نادراً شخصاً يمر من فوقها .

في هذه الطبيعة الشتوية ظهر شاب يسير بخطى خفيفة وهو يجتاز الرابية القريبة . كان وجهه يعكس غبطة الاجهاد الجسدي ويدها ملتصقتان على جنبيه بينما بدا شعره الأشقر الذي سرح طبقاً لما يفرضه النظام العسكري ملتصقاً على رأسه العليق في جزءه السفلي . كان الشاب يقفز بين الشجيرات بسرعة كبيرة مما جعل قطع الثلوج تتطاير من على الأغصان ، وكان يبدو أهيف القوام في بزة الضابط الأنique التي تزيّنها شريطتان ملونتان وصليب فضي يمبل إلى السوداء . كان الشاب يملأ صدره بنسميم شباط المنعش فتتورد وجنتاه وتلمع عيناه . انه نسخة سليمة من فصيلة الانسان بفرعها الألماني : فتى ، مجنوب ، معتبر بين رؤسائه وقد جاءت الان اللحظة التي سيثبت فيها قدرته على كتمان السر . فقد أنفق ساعات قبل الظهر

بوصفه مقرراً لأحد المجتمعات السرية للغاية والتي حضرها رجال من ذوي الشأن الرفيع حيث أحضره معه عمه «ليخوف» لهذه الغاية ولم تكن رحلته هذه التي قطعها سيراً على الأقدام سوى محطة صغيرة إلا أنها كانت بمثابة اعتراف من المسنين بقدرة الشباب . لذلك كان يقفز أثناء سيره مغتبطاً بنفسه غير مدرك للذعر والاندماش الذي سببه للفieran ونمل العقل . وبينما كان ينحدر من الرابية باحتراس كان يفكر في نفسه : سنة جديدة ، سنة قاسية ٠٠ قد يكون من الأفضل لو اصطحب معه قفازات وعصا ٠٠ سيتسلم ليخوف منصباً عالياً وسيرفع إلى رتبة جنرال وسيكون مرفاقه بالتأكيد في وضع جيد . لقد كان باول وينفريد قد رفع منذ فترة قصيرة إلى رتبة نقيب مما زاد سعادته وتفاؤله .

وعندما سيخلع هذه البزة في الصيف حيث يكون السلام قد حل بالتأكيد فسيكون من حقه أن يحصل دون خجل على شهادة تثبت أنه قد اجتاز أسمك طبقات الأقدار التي عرفها التاريخ وخرج منها سليماً معافى ، وسوف يقال بأنه إنسان محظوظ . لقد تعلم أشياء كثيرة وكانت بمجملها أشياء مفيدة ، هذا إذا قدر له أن يخرج حياً . ولقد كان أعظم هدف يضعه نصب عينيه كل يوم هو أن يعيش حتى الغد وإذا أمكن حتى بعد غد . وفيما عدا ذلك فقد كان كل شيء يسبح في عالم المجهول ما عدا شيئاً واحداً وهو التصميم على لا يهوي وأن يستمر في سبيل القضية التي يحملها . لذلك كان لا بد له أن يكون دائماً على ثقة تامة بأنه يقف على أرض صلبة ، ليست على الأقل دون هذه الأرض صلابة ، حيث يسير الآن . وعندما يتحقق النصر يأتي دور الراحة والتأمل والاستيقاظ . وإذا أضاف الإنسان إلى كل هذا امرأة اسمها بربه كانت قد نقلت مع مستشفى الميدان قبل ثلاثة أسابيع إلى مدينة فيلنا في الخطوط الخلفية فان الدم يسري ولا شك بغيطة مضاعفة داخل العروق وتنطلق الأقدام من تلقاء نفسها في حركة نشيطة .

في نفس اللحظة يتعالى من خلف الرابية صوت جرس يدعو إلى الطعام . ومع سماعه الصوت يطلق الشاب صيحة « هالو » ويدور إلى الوراء . ويبدو أن حركته هذه كانت سريعة بعض الشيء إلى جانب بعض كتل الثلج التي التصقت ببنعل حذائه

فإذا به يتطلع إلى السماء مندهشاً عندما زلت قدمه وسقط بقوة فوق الثلج . ومع سقوطه كشطت يداه طبقة الثلج من على الأرض وإذا به يكتشف أنه يجلس على الجليد . انه يجلس على الجليد الأسود اللامع الذي يكسو صفحة النهر الملساء في بعض أجزائها والخشنة في أجزاءها الأخرى بسبب تجمد الثلج الذائب فوقها . فالنقيب وينفريد كان يجلسazon على نهر النبيتون . ولم يكن أحد غير المهندس الشتاء قد شق عبر الأراضي المحيطة لهذا الطريق الاصطناعي بكل هذا الاتساع والتعرجات الخفية وهو يمر وسط مثل هذا القفر الموحش . لقد كانت كراسني دفور تقع على نهر النبيتون وهذا ما يعرفه كل طفل في المنطقة ، لذلك هن وينفريد رأسه مستغرباً نسيانه لهذه الحقيقة وبدت ابتسامة على شفتيه وهو يخرج من جيبه سكيناً صغيراً ليكشف به عن نعل حذائه كقتل الثلج التي تسببت في سقوطه . وبينما كان يفعل ذلك كان يقول في نفسه : عجبًا إننا نجلس باطمئنان على قشرة يجري تحتها تيار صاخب . هناك ماء شديد البرودة يمر تحت إلبي ، إنه ماء أسود ويعلم الله كم هو عميق . لابد وأن تكون هنا في الأسفل أسماك كبيرة وقد تكون أحدها تسبح مع التيار في هذه اللحظة تعت قدمي تبحث عن أقرب ثقب للتنفس . اني أجزم بوجود مثل هذا الثقب في مكان ما في الجليد ، الا أن القشرة صلبة و تستطيع أن تحملنا اليوم وغداً . وإذا أردنا تعبيراً رمزاً فانها ستحملنا لعدة أجيال . هل هناك أحد يبلغ به الوهم بأن القرارات السياسية التي يناقشونها ويصدرونها هنا في الداخل ستدرك أكثر من ثلاثة أو أربعة أجيال ؟ ان السادة داخل الفرف الدافئة والذين سجلوا الآن بسرعة إلى جانبهم يفكرون قبل الطعام بأمور أبدية ولكن من يدرى ؟ ومن يضمن ؟ ومن يتنبأ ؟ نعم ، فكر بكل هذه الأمور بينما كان يتسلق الرابية عائداً إلى القصر . كم مضى على ذلك ؟ أقل من ستة أشهر . والآن لم يعد تفكيره يتضمن مثل هذه العبارات المؤكدة ولم يعد يفكر مطلقاً بالأجيال . لقد بدا له كل شيء مريراً . لقد بدا له أن ما تبقى أمامه من الرحلة ليس الا انحداراً إلى الأسفل وأنه أشبه بمن يقف متربعاً على جليدية تسير فوق نهر غزير لا تحد تدفقه أية حواجز . وبلوغة وحسد تذكر طريق البيت في السابق وتذكر المرافق الذي لم تكن تشقه الهموم ، تذكر باول وينفريد كما كان في الماضي . ثم يعود وهو يغزو أقدامه

في الحفر التي خلفها في الثلج قبل قليل ويتسلق الراية ويتوارى بين الأشجار . في أحد المنخفضات كان يتصاعد من المداخن دخان أزرق وأسود من الحطب والفحm المحترق ، وقد ساعدت حرارة هذه المداخن حرارة الشمس في اذابة الثلج على الجانب الجنوبي لأسطحه البيوت . فقد كانت تقع هناك قرية صغيرة قوامها بعض البيوت المبنية من القرميد على صف واحد تفصلها عن العقول التي أمامها بناية كبيرة واسعة وكانت حواجز الأسلاك الشائكة تكمel الجدران القديمة ويتجول أمامها حرس يرتدون معاطف رمادية وخوذ رمادية أيضاً بينما كان مدفوعاً قديماً يشيران إلى أهمية البناء الذي يعلوه ملحق طويلاً فوق بابه الرئيسي . لقد بدا هذا البيت المنخفض الطويل وكأنه ينتظر الربيع الذي سوف يزيل ذلك الباهق الأبيض والشارعين الاصطناعيين . نعم ، سوف يختفي هذان الشارعان لتظهر الحقيقة ،حقيقة أنها مياه متجمدة : نهر النيلين ونهر نيفيا تزا الصغير . أما البيت فاسميه الدار الحمراء ، كراسني دفور باللغة السلافية ، وهو الآن مقبر القائد الأعلى للجبهة الشرقية وصاحب السمو الملكي المارشال ليوبولد أمير بافاريا . كانت شجرة الزيزفون العتيقة عارية ذات لمعان أسود ترسل أغصانها باتجاه السماء ، وكانت مياه النيلين تتدفق تحت قشرة الجليد باتجاه الشمال الغربي ، وكانت جدران « كراسني دفور » دون أن تكتثر بالعرب والانتصارات تؤوي بين جنباتها الجنس البشري الضعيف المتعطش للسلطة والذي تطارده بسببها على هذه الأرض نار متوجهة من الدوافع الغامضة . يعود بناء برج قصر « كراسني دفور » إلى عهود الاقطاع عندما طرد الفرسان الألمان أمراء ليتوانيا الأصليين واستولوا على خيرات وعرق الفلاحين . ومنذ ذلك الوقت ملأت جنبات هذا القصر لغات كثيرة ، والآن كان دور اللغة الألمانية . ولكن الجدران نفسها تغوص عميقاً في الأرض الغراء تحمل السقوف الصامدة تحت السماء الصامدة تتنفس ما ستكتشف عنه الأيام .

دخل باول وينفرييد لاهثاً من أحد الابواب الخلفية حيث يستطيع ثانية أن يختزل بكل انتباه ما يدور في الجلسة من مناقشات . ولكن ما أشهى رائحة الطعام التي تنطلق من المطبخ ! لقد كان لعابه يسيل من فمه . يبدو أنهم قد ذبعوا اليوم خنزيراً أو اصطادوا بعض الارانب أو الفزان ، اذ أن الامير يشعر بسرور بالغ

عندما يستطيع ضيوفه أنواع الطعام الذي يقدمه لهم . وهكذا اجتاز المر الطويل في الوقت الذي كان العجب يعملون أصناف الطعام من داخل المطبخ .. انه لم يكن يعلم أن كل خطوة يخطوها كانت ترتفعه الى مرتبة جديدة ، الى معرفة العياة كما هي على حقيقتها والى خبرات لم يكن مهيأ لها على الاطلاق .

نعم هكذا سارت الامور في ذلك العين ، كانت السيكاره التي بيده قد احترقت حتى نهايتها ورمها على الارض . لقد حل الصيف ولم يتحقق السلام بعد . مما لا شك فيه أنه قد انتهى كل شيء هنا ، ولكن هناك في الغرب ، كيف تبدو الامور ؟ وفي المانيا أيضاً ، في الوطن الذي أتى منه ؟ كم كشفت له المهمة التي حملته الى برلين من خفايا كثيرة ؟ ثم في طريق العودة عبر فيرتمبرغ ؟ لا ، انه لم يستطع أن يقرأ ما كتبه ذلك الكاهن في الماضي . لقد كانت الذكريات تتصارع في رأسه كما تتصارع قطع الثلج في نهر غزير حينما تصطدم ببعضها وتتكسر وتتفرق . لا بد أن يرسم لنفسه طريقة ، ولا بد أن يمشي ويفكر . انه لم يعد نفس الشخص الذي كان في السابق . عندها دخل الى غرفة برتين ووضع الكتاب على الطاولة وأعد نفسه للخروج . ثم ضفت القبعة على رأسه وهبط السلم الخشبي محدثاً قرقعة قوية وغادر المبنى باتجاه الفضاء الفسيح . وعلى محاذاة الحقول كان يمتد شارع معبد بصورة سيئة في بعض أجزائه وبقي دون تعبيد في الاجزاء الاخرى ، لكن عربات الخيول زادت اتساعاً في كل أجزائه . لقد كان يعرف المنطقة المحيطة بمدينة كوفنو بعض الشيء و اذا ضل طريقه فسوف يستهدي بأبراج المدينة وبقباب الكاتدرائية الروسية التي كانت تبرز بلونها الذهبي بين قمم الاشجار العالية . ماذا سيحدث ؟ كيف ينبغي له أن يتصرف ؟ ماذا يبقى من قناعاته التي كانت قبل نصف سنة ، توجه خطواته بشقة كبيرة ؟ أين صار العق وأين مكانه ؟ هل من الضروري تحقيق نصر كامل حتى في الجبهة الغربية وهل من الضروري من أجل هذا الهدف الاستجابة لرغبات الجماهير الالمانية في تحقيق الديمقراطية حسبما تطالب الاغلبية الساحقة من الشعب ؟ أو أن من الواجب لتحقيق النصر النهائي اضعفاء هذه الجماهير ولجم لسانها بكل الوسائل حتى لا يتشرع العدو هناك على الطرف المقابل ؟ قطع غصتنا من أجمة بجانب الطريق وعراء من أوراقه بأن مرره بين ابهامه وراحة يده ثم ضرب

به الهواء . من هو حتى يكلف بهذه المهام ؟ ألم يكن ، بحق أسماء الشيطان الثلاثة ، أخف وطأة بكثير ألا يعرف شيئاً عن كل هذه الامور ؟ ألا ينبغي له أن يننسى لتلك الرغبة بأن يعود ضابطاً خلي الفكر منسجماً مع من حوله من السادة ؟ انه يريد أن يذهب الآن ، لا شيء الا أن يطلق قدميه ! ويتنفس ثم لا يفكر . وعلى الجانب الايسر من الطريق كانت حقول الجاودار تتمايل حتى تتكاد سنابلها العالية تلامس وجهه بينما كانت نظراته تمر من فوقها الى بعيد . ثم قطف سبلة ومضغ حباتها : لقد كان طعمها حلواً بين لسانه وأسنانه ثم لفظ القشر الذي تبقى في فمه . لا ، ليس من حقه أن يقاوم ولا أن يتذكر لقلبه المتيقظ ودماغه الذي خلق للتفكير . وعندما يكون في المساء قد شرب مع الرجال في فرع الصحافة زجاجة الخمر التي أحضرها معه فمن الممكن أن يكون قد حقق تقدماً مع نفسه وحصل على الوضوح الفكري اللازم ووصل الى قاعدة صلبة . فالحقيقة تتتألف من طوابق كثيرة وليس مسماوحاً لبعض الناس أن يهبطوا من جديد الى تلك الطوابق التي تجاوزوها . ان الطرق الصيفية أيضاً تفضي بالانسان الى بعيد الا أن لها جانباً ايجابياً : فهي سواء كانت رملاء ناعماً او أرضاً صلبة فانها لا تذوب . ومهما كان الامر : لا خوف الآن من وجود قطع الجليد على سطح النهر .

ترجمة : د. أحمد الحمو

ماذا نقرأ أرنولد تسفايغ؟ ARNOLD ZWEIG

عرض وتحليل

كاتب قصة «تصدع الجليد» من أصل يهودي الماني وقع في بداية حياته في جبائل الصهيونية ثم انقلب عليها عندما تكشف له زيفها وتأمرها على مصائر الشعوب . ومنذ ذلك الوقت كرس أدبه الرفيع لفضح السياسات الامبرialisية والحروب الاستعمارية .

ولد أرنولد تسفايغ^(١) في ١٠ تشرين الثاني ١٨٨٧ في سيليزيا بألمانيا . وبدأ أولى محاولاته الأدبية عام ١٩٠٦ عندما كان لا يزال طالباً يتنقل بين جامعات بريسلاو ، ميونيخ ، برلين وغيرها من جامعات المانيا حيث درس الادب الألماني والإنكليزي والفرنسي الى جانب دراسة التاريخ والفلسفة وعلم النفس والاقتصاد وتاريخ الفن . وعندما تسلم النازيون دفة الحكم في المانيا هاجر من بلده الاصلي وتنقل بين عدة دول ومنها فرنسا واستقر لفترة من الزمن في مدينة ساناري سور مير التي كانت في ذلك العين مركزاً لكتاب المناهضين للفاشية الذين كانوا بسبب تطلعاتهم الانسانية على صراع دائم مع المنظمات الصهيونية في فرنسا .

في عام ١٩٥٠ حصل على الجائزة الوطنية لجمهورية المانيا الديمocratية وتسلم لمدة ثلاثة سنوات منصب رئيس «الاكاديمية الالمانية للفنون» الى جانب كونه عضواً في مجلس الشعب الالماني منذ تأسيسه في عام ١٩٤٩ وحتى عام ١٩٦٧ . كذلك فانه يشغل منصب عضو في مجلس السلم العالمي . في عام ١٩٥٢ حصل على درجة الدكتوراه من جامعة لايبزيغ كما حصل في عام ١٩٥٨ على جائزة لينين للسلام .

من اديب تسفايغ بأطوار مختلفة قبل أن يعتنق الفكر الاشتراكية . فقد

(١) لا يمت بصلة قرابة للأديب الالماني المعروف اشتقان تسفايغ

سحرته في بداية حياته فلسفة نيتشيه والكاتنية الجديدة ثم انضم إلى الحركة الصهيونية في مراحلها الأولى وهاجر إلى فلسطين . لكنه حين رأى بأم عينيه الأعمال الإرهابية التي كانت تقوم بها المنظمات الصهيونية الإرهابية ضد شعب فلسطين انقلب عليها وعاد إلى المانيا بعد انتهاء الحرب العالمية الثانية .

ينظر تسفایغ إلى الفن نظرة واقعية ويرى أن مهمته تنحصر في خدمة تطور المجتمع . لذلك فقد رفض العرب وهاجم القوى التي تتسبب في اشعالها . وهكذا فإن أعماله الأدبية تشكل محاولة كبرى لفهم العالم وقوانينه وقابليته للتغيير، وذلك من خلال حصول الإنسان على المعرفة واكتشاف الحقائق . وفي كل أعماله الأدبية تقريباً نواجه موضوع اكتشاف الإنسان المثقف لزيف الفلسفة البورجوازية وتأمرها على مصائر الشعوب . ويتم هذا الاكتشاف عن طريق معاناة العروب والکوارث التي تتسبب بها الطبقة البورجوازية الحاكمة .

لقد تركت العرب العالمية الأولى التي شارك بها بشكل مباشر أثراً كبيراً على تطوره الأدبي والفكري . فقد كشفت له حقائق كثيرة كان يجعلها شأنه في ذلك شأن النقيب وينفريد الذي « لم يعد تفكيره يتضمن مثل هذه العبارات المؤكدة لقد بدا له كل شيء مريراً » . كذلك فقد بدأ يكتشف من خلال هذه العرب الآلية التي يسير بها تطور المجتمع وأن هذا التطور عملية معقدة متشابكة . فالضابط الشاب وينفريد الذي أدى سقوطه إلى إزاحة طبقة الثلوج الهاشة التي كانت تخفي عنه الحقيقة يكتشف فجأة أنه يقف على مجرد طبقة من الجليد : « عجبًا إننا نجلس باطمئنان على قشرة يجري تحتها تيار صاخب » .

يعتمد تسفایغ في أسلوبه الروائي على نظرية « القبض على حسك السمك » التي يلخصها بريخت في أعمال تسفایغ بهذه العبارات :

« أمامنا هنا صياغة أو تشير قصة ما بصورة تدريجية يكشف لنا الكاتب مفازها ببطء وتؤدي في الوقت الذي يلعب فيه بكل رشاقة بمخاوف وأمال القارئ . انه ينشر هنا وهناك آراءه ، إنما بأسلوب مرح » .

على أن نظرية «القبض على حسك السمك» لا يطبقها فقط في كل عمل أدبي على حدة وإنما أيضاً على نتاجه الأدبي ككل ، إذ أن رواياته تشكل سلسلة كبيرة تتصل فيها كل حلقة بالآخر ليعرض من خلالها رأيه كاملاً . وهكذا فإن القصة التي أمامنا «تصدع الجليد» تشكل العلقة الأخيرة حتى الآن من بين مجموعة الروايات التي بدأها في عام ١٩٢٧ برواية «الخلاف حول السرجنت غريشا» . وقد أطلق على كامل المجموعة اسم «حرب الرجال البيض الكبيرة» . وتتصف هذه الروايات جميعها بأن الأديب – كما يقول هو نفسه – لا يعالج سوى الشخصيات والأحداث التي ترتبط مباشرة بمشاهداته الشخصية مما يجعلها مضموناً حقيقية وقرباً كبيراً من الواقع . والفكرة الأساسية التي نواجهها في كل هذه الروايات هي فكرة «العدالة المسحوقة» واكتشافها من جانب المثقفين ذوي النشأة البورجوازية مما يجعلهم يتخلون عن مواقعهم السابقة المريبة وينضمون إلى حركة تحرر المسحوقين . وقد عبر تسفايغ عن ذلك بقوله إن أعماله «وثيقة أدبية حول الانتقال من الامبرالية إلى عصر الاشتراكية» .

وبالفعل ان ما يرويه لنا في قصة «تصدع الجليد» قد عاش أحدهاته بنفسه في الحرب العالمية الأولى . فقد سبق عام ١٩١٥ إلى الخدمة في الجيش وعمل اعتباراً من منتصف عام ١٩١٧ في فرع الصحافة بمقر القيادة الألمانية العليا للجبهة الشرقية في مدينة بياليستوك وبعدها في مدينة كوفنو . وإذا كان نلمع في هذه القصة تطوراً فكريّاً وسياسياً متشابهاً لدى معظم أبطالها بحيث يصبحون في النهاية من المناوئين للعروب الاستعمارية فان الشخصية التي يختفي وراءها الكاتب في كل رواياته هي شخصية برلين كنموذج للمثقف الذي يؤمن بالمثالية والذي يجعل حقيقة العالم في بداية الأمر ثم يكتشف خطوة خطوة كيف تصنع العروب . فعندما يسأله فردي في قصة «تصدع الجليد» عما ينوي فعله اذا مثل أمام لجنة الفرز مرة أخرى يجب بأنه لا يتوقع لنفسه معاملة خاصة . لكنه يسأل صديقه بعد برهة ما اذا كانت يده تطال أحياناً الغتم الرسمي . وبالطبع فإن فردي لا يفوته ما يمكن من قصد وراء هذا السؤال ، اذ أن برلين قد بدأ يدرك الامور على حقيقتها بالتدرج .

يقول تسفايغ بأنه قد هدف من وراء هذه القصة إلى إثبات « إن المجتمع الذي يقوم في أساسه على الحرب والاتجار بالعرب لا بد وأن ينهار » . وهو يشير بذلك إلى الدولة الصهيونية في فلسطين ولو أنه لا يذكرها بالاسم ، لكن كثيراً من تصريحات شخصيات القصة تؤكد ذلك :

لقد قلنا في البداية بأن أرنولد تسفايغ قد انضم إلى الحركة الصهيونية في مراحلها الأولى اعتقاداً منه بأنها سوف تنتقم يهود أوروبا من الاضطهاد الذي كانوا يتعرضون له وذلك عن طريق إقامة كيان قومي مستقل لهم واعطائهم حق تقرير المصير . لكنه اكتشف فيما بعد أن الحركة الصهيونية تتآمر على مصائر الشعوب وعلى مصير اليهود بالذات عن طريق إطلاق الشعارات التقديمية التي كانت منتشرة في أوروبا آنذاك ومن ثم افراطها من مضامينها الحقيقة . وفي ذلك يقول تسفايغ على لسان أحد أبطال القصة وهو صف الضابط هيرته :

« لقد ثبت أنهم يستطيعون حتى إعطاء الشعوب بنادق وأن يطلبوا إليها تقرير مصيرها : ولكن بدون التوجيه اللازم فإن الشعوب لن تستطيع حتى التعرف إلى الاتجاه الذي ينبغي لها أن تفكر فيه . أما التوجيه – وهذا ما ضمنه السادة مصلحتهم – فإنه يقود هذه الشعوب في الاتجاه الذي يحقق رغبات السادة »

لقد عاش تسفايغ هذا التضليل بنفسه ووقع لفترة من الزمن ضحية له . فقد اكتشف أن زعماء الصهيونية يسخرون اليهود لمصالحهم الخاصة من أجل زيادة أرباحهم وثرواتهم . وهكذا يقول على لسان المصور فردي :

« لقد خرجنا بكل غباء إلى العرب . أما الآن فقد تعلمنا أن نفكر »

ثم يتتابع ويقول :

« لقد أكلنا ما يكفي من هذا الروث . . . أتريد أن تنفق كالدوااب من أجل السيد شيفنسان ؟ هل الهدف العليا لاصحاب الملايين ، أصحاب المصنع العربية عزيزة على قلبك إلى هذا الحد ؟ » .

حتى برتين صاحب التفكير المثالى بدأ أيضاً يشك بحقيقة نوايا الزعماء من خلال تلقين الناس قسراً أفكاراً لا يقبلها أولو التفكير السليم في الظروف العادلة . فهو يريد فترة من الراحة ليناقش مع نفسه « ما أدخلوه في رأسي قسراً من أفكار » . ولو كانت هذه الأفكار إنسانية ومنطقية لما كان هناك من حاجة لأن يلقتونها للناس بالاكراه . وهذا بالتأكيد ما دأبت عليه المنظمات الصهيونية .

بما أن أحداث القصة تدور أبان العرب العالمية الأولى فقد عمد الكاتب إلى إيراد أمثلة تاريخية تعود إلى تلك العقبة من الزمن للتدليل على آرائه . ان الدولة التي أقامها الصهاينة على أرض فلسطين زائلة لا محالة ، ولقد اكتشف تسفايغ في وقت مبكر نسبياً أن الدولة الصهيونية في فلسطين مكرسة بكل مؤسساتها لخدمة الأوروبيين من اليهود وأنها تمارس سياسة القمع لا ضد عرب فلسطين وحسب بل أيضاً ضد اليهود الشرقيين مما جعل التعايش بينهم أمراً مستحيلاً تظهر حقيقته لدى بروز أية أزمة داخل الكيان الصهيوني . وهذا الواقع سيجعل « انهيار النظام ... أمرًا لا مفر منه » كما أثبت ذلك صف الضابط أو الصحفي هيرته .

في مجال الدعاية تعمد الدول الاستعمارية ومنها – إسرائيل – إلى تشويه الحقائق . وقد أعطى تسفايغ مثلاً واقعياً على ذلك : فالقيادة الالمانية التي شوهت قبة الدير الأثرية وألحقت بالمبني من جراء ذلك أضراراً بالغة تتصل الآن من مسؤولية هذا العمل البربرى :

« إن مسؤولية الحاق الضرر بهذه التحفة الحضارية الثمينة تقع على عاتق تلك الدول التي دفعتنا عام ١٩١٤ إلى اعلان الحرب والتي ترفض منذ تشرين الثاني الماضي وقف اطلاق النار وعقد الصلح ... » .

ألا يذكر هذا بادعاء – إسرائيل – عدم مسؤوليتها عن طرد عرب فلسطين من ديارهم والقاء التبعة على الدول العربية لأنها حسب منطق – إسرائيل – قد أعلنت العرب على الدولة الصهيونية؟ الا أن الكذب شرف في نظر الدعاية الاستعمارية، ألم يكن الرومان والعربون والاغريق يعتبرون ذلك؟ وإذا كان الامر على هذا الحال فان تضليل الرأي العام قد صار أمراً مستساغاً لديها بل وأخلاقياً أيضاً وتأمر به

إلهة الاغريق بالاس أثينا ! كذلك لا مانع لدى المعتمدي من أن يلبس ثوب المسكنة اذا كان يعود عليه بالمصلحة : فالرايخ الالماني بريء ولا يريد سوى الدفاع عن نفسه . و اذا كان الاطفال يتعرضون للجوع فان تبعة ذلك لا تقع على عاتق سياسة الرايخ العدوانية وانما على عاتق أولئك الاعداء الاشرار الذين قطعوا عنه طرق الامداد ! وهكذا فان - اسرائيل - هي ذلك العمل الوديع الذي يعتل اراضي سيناء في عام ١٩٥٦ لأن مصر لا تريد أن تعطيه منفذًا على البحر الاحمر . وعليه فان مصر هي المعتمدية على الدولة الصهيونية البريئة !

وطالما أن الامر على هذه الحال فما هو الحل ؟ وأين طريق الخلاص ؟

يمكن العل في نظر تسفايغ في منع الدول الاستعمارية من شن حروب خاطفة تحقق فيها مكاسب سريعة و اذا أشعلت نار العرب فعلى المعتمدي عليهم أن يطيلوا أمد هذه الحرب . هذا هو الجانب الاول من الحل ، والجانب الثاني يمكن في الواقع هزيمة منكرة بالمعتمدين تقصم ظهورهم .

طالما أن الدول الاستعمارية تحقق انتصارات رخيصة في حروب خاطفة فان شعوب هذه الدول لن تفطن الىحقيقة اللعبة التي يمارسها حكامها عليها لأن هذه الشعوب لن تتعاني في مثل هذه الحالة بما يكفي ل تستخدم تفكيرها وتنقلب وبالتالي على حكامها . فالمصور فردي قد أدرك اللعبة القدرة عندما عز النصر وطال أمد الحرب :

« هذه الحرب قاربت الان على نهاية عامها الرابع . لقد خرجنا بكل غباء الى العرب . أما الآن فقد تعلمبا أن نفكر ... » .

كذلك فان برترن صاحب التفكير المثالى والنشأة البورجوازية قد بدأ الشكوك تساوره أيضًا :

« لم يتحقق النصر ، ليس بعد ! من يدرى اذا كان سيتحقق في يوم من الايام ؟ » ونفس الوساوس تقلق بالنقيب وينفرید . لقد « بدا له كل شيء مربكا . . . وأنه أشبه بمن يقف متربعا على جليدية تسير فوق نهر غزير لا تحد

تدفقه آية حواجز » . لقد أدركوا أن أسيادهم قد وضعوهم فوق طبقة من الامان الوهمي الذي يغطي حقيقة القاع العميق الاسود البارد وأنهم مهددون في كل لحظة بالسقوط فيه .

في حديث مع الزملاء في فرع الصحافة يصرح صف الضابط هيرته بأنه لم يعد يؤمن بغير الهزيمة ، « هزيمة الغلاص » . ورغبتة في هزيمة بلاده لا تنبع عن عدم مبالاة بمصير شعبه بل عن تمرد على الحكماء الغونة الذين يتلاعبون بمصير شعوبهم انطلاقاً من مصالحهم الذاتية . وهو اذ يؤمن بهذه الهزيمة فإنه يريد أن يعذو حذو الجنود الروس الذين استجابوا لنداء الثورة ورفضوا أن يقاتلو من أجل حفنة من المستغلين وتركوا مهمة خوض العرب « لذوي السراويل العسكرية الضيقة الانية » . حسب وصف هيرته لهم . وهم السادة المستغلون لن يفكروا بالسلام « اذا لم تنزل العصي » على رؤوسهم بحيث « يخرج الدخان » من جلودهم . انهم لن يتركوا الاراضي التي احتلوها « بمحض ارادتهم » . وهزيمتهم قد أصبحت في عصر تحرر الشعوب أمراً مؤكداً . اذ ليس على الشعوب إلا أن تصمم على التحرر والغلاص وألا تبهرها الانتصارات الزائفة التي يتحققها أعداء الشعوب لفترات محدودة : « مؤقتاً ما زلنا ... نسجل انتصارات » . ولكن : « قبل أن تنفجر فقاعة الصابون لا بد لها وأن تتسع أكثر فأكثر وتعطي بريقاً جميلاً » . وعندما تنفجر فقاعة الصابون وتتميد الارض تحت أقدام أصحاب « الكروش » ، عندها يصبح المجال مفتوحاً أمام « ذوي العقل » الذين يعملون بوحي من مصالح شعوبهم :

« ... أما اذا لحقت بنا الهزيمة بالعجز الذي يستطيع معه ذوو العقل أن يتنفسوا بحرية وأن تصبح كلمتهم مسموعة أكثر من كلمة ذوي الكروش الكبيرة فإنه لن يبقى أمامنا في هذه الحالة ما نفعله هنا » لأن الشعوب اذا تسلمت ناصية أمرها بيدها فهي لن تقر العدوان واحتلال الاراضي بالقوة .

د. أحمد العمودي

التراث العربي القديم

بقالو : فے . یارخو
ترجمہ : ہاشم حمادی

الادب القديم . انطلاقا من نظرته هو الى
الحياة ، ومن تجربته التاريخية ، وحاجاته
المجالية . ولكن من الواضح أيضا أن الادراك
الذاتي للتراثي القديمة يجعل كل عصر
يرفدها ببعضها كان من المستحيل ظهوره
- موضوعيا - في الظرف التاريخي المعين ،
الذى رافق ظهورها .

ففي « بروميثيي » إسخيلوس نسمع الفضح الساخط لطفيان « ريفس » ، ونستعد لأن تضع إسخيلوس أول قائمة الملحدين ، ولكن كان من شأن « أبي التراجيديا » ، المعروف بتقديمه العميق ، أن يصاب بالذعر لهذه السمعة . وفي « أنتيغونا » « سوفوكليس » عشر « هيغل » على التعبير الكلاسيكي للنزاع الابدي بين البداية والنهائية (الاسرية) (وبداية الدولة ، ولكن سوفوكليس نفسه ، والأثنين ، الذين شاهدوا تراجيديته هذه ، كانوا سيصابون بالدهشة إذ يعرفون أن بالامكان تعارض هذين المفهومين . ومصر « ميديا » يوروبيلدنس سيثير - حتما - في المشاهد المعاصر الكره لـ « ياسون » الذي يحب المناصب ويقتدى إلى الشرف ، ولكن أثيني القرن الخامس ق.م . كانوا يعرفون جيدا الجور الرهيب الذي يهدد أبناء الغرب ،

خلال ربع القرن الاخير ظهرت عشرات الكتب ومئات الدراسات المكرسة للتراجيديا الاغريقية القديمة . التي تلقي الضوء من مختلف الآراء ووجهات النظر ، على القضايا الجمالية العامة الاساسية لهذا الشكل من اشكال الادب . وعلى المسائل الخاصة في مجال تفسير وفهم النصوص، وحتى على أهمية بعض الكلمات والعبارات^(١) . وما كانت هذه الابحاث تستخدم - بدورها - ما توصلت اليه اجيال العلماء السابقة ، فانه قد يझو أن كل شيء يجب أن يكون واضحاً بيته ، بالنسبة لكل تراجيديا على حدة ولهذا الشكل من اشكال الادب ككل . ولكن الواقع ان الامر ليس كما يتمنى . ففي ابحاث النقد الادبي والجمالي السوفيتي والاجنبي (على الاغلب في الابحاث ذات الطابع العام) لايزال يوجد مقدار غير قليل من التعامل البالى ، الذي يزييف الوجه العقيقى للتراجيديا الاغريقية القديمة . وسبب هذا التزييف واضح تاريخياً ، لأنه يمكن بالذات ، في أنه يكون القوة والأهمية التي لا تزول لافضل كنوز هذا الفن : في حيويتها بالنسبة للشعوب والعصور التي لا تربطها بعالم الاغريق القديماء روابط تاريخية مباشرة . ومن السخافة أن نلوم انسان الوقت الراهن على كونه يدرك

سوفوكليس ، ضمن حدود التراجيديا ، لم يتم بأية محاولة لـ « الاختباء من القدر » ؟ أو ، مثلا ، « الذنب التراجيدي » المعروف الذي يعزى إلى أوديب ، أو بروميثي ، أو أنتيفونا ، والذي يعودونه في كل شيء ! فيتهمون أوديب - مثلا - إما بعراة المزاج الزائدة ، أو بالشك الإجرامي ، أو بعدم الرغبة بالاصقاء إلى النصائح الخيرة أو بالاستخفاف بالتنبؤات الالهية ، على الرغم من أن كل هذه التهم لا تمت بصلة إلى ما حصل مع أوديب ، قبل ٢٠ عاماً من بداية الأحداث في تراجيديا سوفوكليس .

وأخيراً فإن التصور حول الجوقة في التراجيديا القديمة كـ « متدرج مثالى » أو كـ « صوت الشعب » لا يزال قائماً . وفي « هوانيوري » سوفوكليس يشتراك هذا المتدرج المثالى في المؤامرة ضد قتلة آجاممنون ، أما في « يغميتيدي » فيصبح ممثلاً نشيطاً ، كما في « ضارعات » إسخيلوس نفسه . صحيح أن « صوت الشعب » هذا في « أجاكس » سوفوكليس يتوجه نحو البحث عن البطل ، المهند بالخطر ، أما في « أنتيفونا » وخاصة في « الملك أوديب » فيشارك بشكل حيوى في مصير البلاء الملكي - وعلى كل حال فإن المعادلة المريحة التي ظهرت في الماضي ، لاتزال تعيش حياتها المستقلة .

ومن أجل الوقوف في وجه الضياع والاختفاء المترسخ وفي وجه التقييمات البالية أو المعاصرة توجد وسيلة وحيدة - التحليل الموضوعي لذلك المضمون التاريخي المحدد الذي انعكس في المفزي الفكري للمسرح الأغريقي ، وفي ترجمة هذه الفكرة إلى عالم الواقع . ونعن لا نريد - بالطبع - أن نعطي في حدود هذه الدراسة القصيرة جواباً على العديد من الأسئلة ، التي تفهمنا أثناء دراسة التراجيديا الأغريقية : بل إن مهمتنا متواضعة جداً - جذب

لا سيما وأنهم ثمرة الزواج بـ « بربيرية » ، ومن المحتمل أنهم كانوا ينظرون إلى مطامع « ياسسون » بشكل مختلف عن نظرتنا نحوها . وعلى الرغم من أن مثل هذا « التقىد » في النظرة إلى التراجيديا الأغريقية القديمة واضح تماماً ، لكل من يهتم بها سواء في الدراسة أو الابحاث أو المقارنة ، فإن من الضروري أن يبقى على ما هو عليه في الواقع ، أي حقائق من الفلسفة وعلم الجمال وعلم الأخلاق لوقت الجديد . ومن الخطأ أن ننقل الابحاث التاريخية - الأدبية لトラجيديا إسخيلوس أو سوفوكليس تصوراتنا نحو عن العالم والدين والأخلاق : يقول ف. إ. لينين : « ... لا تزروا إلى القديمة « تطوراً » في أفكارهم ، تفهمه نحن ، ولكنه لم يكن موجوداً لديهم في الواقع »^(٣) . ومع ذلك فإن العديد من كتب النقد الأدبي العام ، وفي مختلف التقديرات والأقوال حول التراجيديا الأغريقية القديمة ، لا تزال غنية بالتصورات ، الماخوذة ، ليس من البنية الداخلية لـ « الملك أوديب » أو « أنتيفونا » بل من التقييمات الجمالية ، العائدية إلى عباقرة ، ولكنهم من القرن التاسع عشر - مثل هيغل ، أو أوغست شليغيل . وكمعيار لكل ما هو « تراجيدي » ، وكنقطة انطلاق في التحليل تؤخذ - عادة - تراجيديا شكسبير والكثير ، المناسب ، دون شك ، لトラجيديا (النهضة) المتأخرة ينتقل إلى تراجيديا عصر بيرينكليس . وتكون النتيجة أنه غالباً ما يتبيّن أن مضمون شخصيات أوديب ، أورويست ، الكترا ، تحدده فكرة القدر ، السلطان على وعي المسرحيين القدماء . ومنذ عهد قريب كتب أحد النقاد المعاصر يقول : « إن الإبطال القديماء يرددون الاختباء من القدر ، يهربون منه ، ولكنهم ينفذون خطوة وضعت لهم مسبقاً »^(٤) . فمن هؤلاء الإبطال (بالجمع) الذين يعندهم الكاتب في رأيه هذا ، إذا كان أوديب

الخوف أمام الواقع ، بل احساسه التراجيديي العميق نرى أن كمية القتل والمتسممين ، أو الذين قضوا بسبب الأعباء التي تشق عليهم ، كبيرة بما فيه الكفاية . أما في « الملك أوديب » سوفوكليس فنرى أن الشخصية الأساسية وحاملة البداية التراجيدية « لير » نفسه ، يبقى حيا ، على الرغم من أنه يفقد بصره وينتهي إلى التشرد . وكانت « آيوكاستا » الضحية الوحيدة لوعيه واما في « آجاكس » سوفوكليس فنرى أن آجاكس يلقي بنفسه على الرمح ، ولكن ذلك لا يؤدي إلى موته أحد من المقربين إليه . ومن بين تراجيديات سوفوكليس تضرب « أنتيغونا » الرقم القياسي في عدد الضحايا ، ولكن هذا العدد لا يزيد على ثلاث ضحايا ، أما كون « أنتيغونا » أقل بمرتين من « الملك لير » ، فهذا ليس بدني أهمية ، فشكسبير لم يتعجب لأكثر من ٨٠ - ١٢٠ بيت شعر ليرسل إلى العالم الآخر كلا من غلوستر ، أدمون ، ويقانا ، غونيريل ، كورديليا ، لير ، أو كلافن ، هرتروود ، لاريت وهاملت نفسه . وإذا كان الموضوع موضوع حجم فاننا لا نعثر في تراجيديا « أوريست » لاسخيلوس على مايزيد على أربع قرني ، مع أن حجمها لا يقل عن حجم « هاملت » ، أضف إلى ذلك أن أوريست ، الذي تلتقي في حياته الجريمة والعقارب ، التناقض الداخلي للمعنة الأسرة ، والانتقام الدموي ، فتصل إلى أعلى درجات المأساوية ، يبقى حيا ، ويغادر خشبة المسرح وقد برث ساحته .

ومما لا شك فيه أن عند حوادث الموت في الدراما ليس مقياساً لトラجيديتها ، وليس أدل على ذلك من « تيت اندرتونيك » لشكسبير الذي ، ولكن إذا كان ثمة هذا الاختلاف الملموس في هذا القسم من تنظيم الموضوع بين شكسبير والتراجيديا الاغريقية أفلأ يعكس ذلك اختلافا آخر بينهما في مجال أكثر أهمية ؟

اهتمام القارئ إلى ميزتها التاريخية ، وأظهار تلك الملامح في البنية الفنية للتراجيديا ، التي تجعلها غير شبيهة - إلى درجة كبيرة - بالتراجيديا الحديثة . وسنحاول الكشف عن هذا إلا تشابه ، منطلقين من نقطتي الانطلاق التاليتين : أولاً من معايير التراجيديا المعروفة بالنسبة لنا ، إلى الجوانب التي تقابلها في التراجيديا الاغريقية القديمة ، ومن ثم ، من البنية الداخلية للتراجيديا القديمة إلى البنية الداخلية للتراجيديا الجديدة .

سوفوكليس وشكسبير ، إسمان يرمزان عادة ، في العديد من الكتب والدراسات حول التراجيديا ، إلى الإمكانيات الجبارية والإنجازات الكبيرة في هذا الفن . فتراجيديا « الملك أوديب » هي « على الأغلب » تراجيديا الزمن القديم ، مثل تراجيديا « هاملت » ، « عطيل » أو « الملك لير » بالنسبة للعهد الجديد . وإن آية نظرية ، ولو كانت خارجية ، إلى التراجيديا الاغريقية القديمة والتراجيديا الجديدة ، سواء أكان ذلك مؤلفات مستقلة أم تعويضاً في المناطق القديمة - تجعلنا نفك بمدى صحة وضعهما في إطار فن واحد .

فقد اعتدنا على اعتبار أن النهاية الحتمية - تقريباً - للنزاع التراجيدي هي موت البطل ، وليس من النادر أن يسبقه موت بعض ذويه أو زملائه ، المقربين ، بهذا القدر أو ذاك ، في حياته . ولنقل أن الـ ١٤ جريمة قتل والـ ٣٤ جثة والإيدي الثلاث المقطوعة ، واللسان المقطوع ، التي أحصاها دارسو شكسبير في « تيت اندرتونيك » تزيد عن المعدل الوسطي للتراجيديا الشكسبيرية . ولنقل أن هذا التكديس التقليدي من الاهوال يغطي وراءه « الغوف من الاصطدام بالواقع بشكل فرد » ، وبعانيه الكاتب نفسه للمرة الأولى^(٤) . ولكن حتى في التراجيديا الكلاسيكية المتأخرة « الملك لير » « هاملت » و « ماكبث » ، التي لا تعكس

أباء ويتزوج أمه ، أي أن الموقف المتشابه مأخوذ من زاوية أخرى . انه ذلك الصنف التالي في خط الاهوال » .

إن الكلمات الإنفة الذكر تعود إلى سيرغي إيزنشتاين ، العلامة الكبير في الأدب الأجنبي^(٦) . ولكن الأساس لهذا التقسيم لشخصية أوديب لم يعطه لاسوفوكليس ولا أحد من مقلديه . وحتى غوفمان ستال ، الذي صور ، تحت تأثير فرويد ، العشق المتبادل بين أوديب وإيوكاستا تركهما دون أن يعرف أحدهما الآخر . إن الخطيط النفسي الذي وضعه إيزنشتاين لتراجيديا أوديب ينطبق أكثر ما ينطبق على إنسان العصر الجديد ، الذي يستثنى من سلوك البطل التراجيدي عامل الجهل ، والنزي يخضع سلوكه لتلك القوة الدافعة « التي تميز كل إنسان » المسماة بالقرام والغرام .
•••

ولكن كيف هو الأمر في التراجيديا الإغريقية الحقيقة ؟ ألا يلعب العب والغيرة والخيانة فيها أي دور ؟ أليس الشعور المها ، بدون جواب ، هو الذي دفع بـ فيدر إلى الانشوطه ؟ ألم يصبح هرقل ضعيفة غيره ديانيرا لدى سوفوكليس ؟ وغيرهم ، ألم يلفظ أنفاسه الأخيرة وهو يعانق جثة أنتيغونا ، خطيبته ؟ لنحاول البحث في ذلك .

إن « فيدر » يوريبيديس تعتبر على الارجع - أعلى إنجاز للتراجيديا الإثينية في تصوير الغرام غير القابل للتبرئة ، فالهدايان ، الذي ترى فيه نفسها إما تتصيد ، كمحبوبها ، في أجمات أرتيميد ، وأما ترتاح في ظل نهر بارد ؛ والغوف العقيف من أن يكتشف السر ، والرغبة الجامحة ، على الرغم من أنها مكبوة بكل القوى . في أن تعرف مرضعتها وصديقاتها سبب عذابها - كل ذلك ينطلقه يوريبيديس بأصالة سيكولوجية تشرف الشاعر في أي زمن كان .

قد تكون النزاعات في التراجيديا الإغريقية لا تتميز بهذا إلا حل العميق ، كما عند شكسبير ، طالما أنها تؤدي إلى « نسبة موت » ضئيلة نسبيا ؟ .

لتتابع بحثنا . يقول غوته : « إن العالم يبقى هو نفسه ، والظروف تتكرر ، والشعب وحده يعيش ، يحب ويشعر مثل (شعب آخر) غيره ، لماذا لا يكتب هذا الشاعر متى يكتب ذاك ؟ إن وضعهما في الحياة واحد ، فلماذا لا يكون وضعهما في الشعر واحدا ؟^(٧) »

بالكاد يوجد مجال آخر في العلاقات الإنسانية ، يمكن أن يبرر فكرة غوته ، عدا مشاعر العب . فظهور هذا الشعور في الانتاج الأدبي يمكن أن يأتي بشكل مختلف تمام الاختلاف فاللاعب السامي الذي يحسن من طبيعة البطل ، كما عند روميو ، والغيرة أو الثقة ، التي تؤدي بالبطل إلى الضياع الفاجع ، كما عند عطيل ، والتلذذ بقصوة الأساليب المستخدمة تلذذ مشبعا بالغرور « هل سبق أن حصل أحد على امرأة بهذا الشكل ؟ ») كما عند ريتشارد الثالث . وهكذا فإن آية تراجيديا كلاسيكية لا تخلي ، بهذا القدر أو ذاك ، من الغيرة ، من العب والخيانة (سواء أكان هذا العب أو هذه الخيانة حقيقيتين أم مزيفتين) فهل نرى الشيء نفسه لدى اليونان القديمة ؟

« يوجد مؤلف لكاتب مشهور ، يتلخص موضوعه في بعض كلمات : رجل يقتل الزوج ، واعترف للزوجة بعده ، والزوجة توافق على مشاطرته الحياة . الرجل يقتل الزوج ويتزوج بأمرأة القتيل ، فain نرى ذلك أرهب مما نراه في « ريتشارد الثالث » ؟

إنه « أوديب » .
إنه الخطوة التالية في التوتر النفسي بعد « ريتشارد الثالث » .
فأوديب مربع أكثر من ريتشارد لأنه يقتل

سوفوكليس السيدة العذ ، والخيرة في نفس الوقت ، بتلك الصفات التي تنطبق حتماً على الزوجة المهانة في التراجيديا المعاصرة ، والبريئة منها ديانيرا .

والآن عن حب هيمون وأنتيفونا *

« عانقني بقوة ، كما لم تعانق من قبل أبداً ، بحيث تصب كل قوتك في ٠٠٠ أحقيقة أنك تعبني ؟ أتعبني كامرأة ؟ ويداك اللتان تعتصرانني ، إلا تكذبان ؟ يداك الكبيرتان اللتان احتوتاني ؟ » تقول أنتيفونا لهيمون . ولكن القارئ ، بالطبع ، قد أدرك أن أنتيفونا تنطق بهذه الكلمات في مسرحية أنوي^(٢) ، وليس في تراجيديا سوفوكليس ، ومهمما حاولنا العثور على ما يشبه ذلك في « أنتيفونا » سوفوكليس لما استطعنا ذلك ، لسبب بسيط وهو أن تراجيديا سوفوكليس خالية من مشهد لقاء الفتى والفتاة . ومنذ بداية التراجيديا حتى نهايتها لا يلتقي هيمون وأنتيفونا أبداً ، ولا ينطق أحدهما بكلمة واحدة حول حبه ، فهل هذا الكيت النفسي من « سمو المشاعر ؟ » كلا ، إن السبب يمكن في شيء آخر . فقد لاحظ أحد العلماء الالمان^(٣) أن الأغريق القدماء كانوا يميزون في العب الناحية الأخلاقية والناحية الشهوانية . ويررون أن الناحية الأخلاقية تبعد انعكاساً لها في الاتجاه الزوجي : فعلى الزوجة أن تعب زوجها وتحترمه وتطيعه كسيد للبيت ، وأب لأبنائها الشرعيين . وما لا شك فيه أن على الزوج ، للحفاظ على السلام في العائلة ، أن يقيم وزناً لرأي زوجته ، وأن لا يسترق النظر بكثرة إلى العواري الشابات : أما بالنسبة للناحية الشهوانية في العلاقة بين الزوجين ، فلم تكن تؤخذ بعين الاعتبار : فقد كانت تعتبر شيئاً بدبيها ، خاصاً للأخلاق العائلية المعاصرة . وعلى هذا الأساس فقط كان يمكن للعائلة العادمة أن تستقر في وعي الاغريقي القديم :

ولكن ، وبالاختلاف عن بطلة راسين ، فإن فيديرا يوربيديس لا تصارح هيبيوليت بعها ، ولا تطلب من مرضعتها أن تقوم بدور القوادة ، ولا تغار من حب هيبيوليت لعشيقته ، ولا تنتظر حتى تؤدي التنمية – التي نالت رضاها – إلى هلاك هيبيوليت ، فيديرا يوربيديس ترى في غرامها – ومنذ البداية – نوعاً من العار ؛ توجد طريقة واحدة للتخلص منه – الموت . وتدخل مرضعتها لا يؤدي إلا إلى تأجيل قرار فيديرا وإلى زيادة تصميم فيديرا على ذلك . وهكذا فإن القوة الدافعة لسلوك فيديرا لا تكمن في الغرام غير المتبادل ، الذي لا سلطة للإنسان عليه – حسب تصورات القدماء – يقدر ماتكون في إيمان الملكة الخيرة من أن تجر العار على زوجها وأولادها حتى ولو كان ذلك مجرد أفكار تراودها .

وحتى ديانيرا سوفوكليس لا تتصرف حسب روح التراجيديا الجديدة . فحين تعرف أن هرقل قد أخذ إخاليا ، وقتل جميع السكان من أجل ولية المعهد ايلولا الرائعة ، التي ستضطر هي ، أي ديانيرا لمشاطرتها ليس فقط منزل هرقل ، بل وفراسه أيضاً ، حين تعرف ذلك كلّه لا تفك بالتخلي عن غريمتها ، أو بالانتقام من زوجها ، فهي تدرك أن الجرح الذي سببته أفروديت لهرقل لا يمكن أن يشفى بهذه الطريقة . ثمة فقط وسيلة واحدة – أن تخلي من جديد لب زوجها ، ونرى أن العقوبة ابن ديانيرا وحتى هرقل نفسه لا يرى في ذلك أي عار . وشيء آخر إذا كانت النية الطيبة تؤدي إلى نهاية تراجيدية – أن باستطاعتنا أن نسمى « تراخيينيانيكي » تراجيديا المعرفة أو الضياع ، وليس تراجيديا الفورة أبداً . وعندما يقوم الباحث الأدبي المعاصر باستدراج « تراخيينيانيكي » لدى سوفوكليس أثناء تفكيره بتراجيديا « عطيل » ، ويتحدث عن « المؤامرة الانتقامية » لديانيرا ، يكون قد وصف بطلة

وأخيراً الراعي العجوز ، يحاولون اقناع أوديب برفض التحقيق . وعند شكسبيه نرى أن كنت يتعرض للتشرد بسبب تعذيره « لير » من مغبة الغضب العائز ، والام والزوجة تتولسان إلى كوريولان أن يخفف من صلبه ، - وهنا وهناك تذهب كل المحاولات سدى ، وتؤدي استهانة البطل واستخفافه بالنسائج الوعية لأقربائه ، إلى مهاو يستعمل تلقي أضرارها . وكان يستطيعه انتصار « تحديد » العملية الابداعية استخدام هذا المثال للخروج بنوع من الوحدة البنوية في أفكار المسرحيين ، مبدعي التراجيديا ، تولا أن الاساليب نفسها قد أدت في التراجيديا القديمة والمعاصرة إلى نتائج موضوعية متناقضة .

وبالفعل فإن لير المتعصب والعنيد جداً يتعرف بنفسه على تلون المذاهنين ، ونكران الأقرباء للجميل ، والقيمة العقيقية للعب المخلص والمتفاني ، وكوريولان المتكبر يدفع حياته ثمن تحطم تصوراته الوهمية حول الصك العضوي^(٦) . - وفي كلا العادتين يقودنا مصير البطل إلى الاقتناع ، ليس فقط باستحالة وجود الاستقامة وحرية السلوك في ظروف العالم المعين به ، بل وبجور هذا العالم نفسه ، الذي لا يحتاج إلى نقوس شريفة مفتوحة لا تقبل المساومة . ولكن الحال يختلف مع أوديب . فبحثه عن العقيقة ، الذي لا يقبل الوسط ، وطموحه الجري نحو العحقيقة ، مما كان الثمن ، يجعلنا نقترب أن الإرادة الإلهية ، التي تسير العالم ، لا ترضى عن العبرة ، مما كانت الأسباب الداعية إليها . وبالنسبة لأوديب نجد أن هذه الأسباب مبررة ذاتياً : فقتل رجل معهول في نزاع على الطريق ، كنوع من الدفاع عن النفس لم يكن يشكل في نظر الأغريق القدماء جريمة ، وزواج البطل الشاب ، منقد المدينة ، بولية العهد الارملة والمبهولة بالنسبة له ، لا يمكن أن يعتبر جريمة ؛ ولكن

وعندما كانت الناحية الشهوانية ، هي الغالية في العب ، كان المسرحيون القدماء لا يرون فيها عاطفة شريفة ، ترفع الإنسان فوق سخافات البيئة (كما لدى روميو وجولييت ، عطيل وديدمونة ، لويسا وفرديناند) ، بل يرون فيهما، وسواساً لا يمكن قهره ، ومرضى ، وجنوناً ، أودت به إلى الهالك ، - التصوير الدائم لشاعر العب كمصدر للعذاب عند يوريبيلس (ميديا ، فيدررا - كأكثر الأمثلة وضوها) يؤكد ذلك كلياً .

ومما لا شك فيه أن تصوير مشاعر العب في التراجيديا القديمة والعديثة ليست الميزة الأساسية ، التي تحدد مضمونها كله ، ولكن إذا كان الاختلاف بين المسرحيين القدماء والجدد في هذا المجال كبيراً إلى هذا الحد ، أفلأ يعني ذلك أنهم يرون ويقدرون ، وبالتالي يصورون القوى التي تسيطر على العالم والناس فيه بشكل مختلف ؟

ثم إن تصوير مشاعر العب ، أو رفض تصويره) يدخلنا إلى ميدان البنية الداخلية للتراجيديا ، لأن حب فيدررا عند راسين أو أنتيفونا وهيمون عند آنوي عبارة عن شيء أكثر من واحد من وسائل إقامة الموضوع . وفي هذا العد الفاصل بين وسيلة الموضوع وبين الميزة الداخلية للشخصية توجد صفة يشتراك فيها العديد من أبطال التراجيديا الأغريقية والشكسبيرية - إننا نقصد بذلك التمثيل الذي يصبح مصدراً مباشراً لوقوع الكارثة . وبالاختلاف عن أحداث الغرام التي يصورها المسرحيون القدماء والجدد تصويراً مختلفاً - مبدئياً - فإن تعصب أوديب أو آجاكس (سوفوكليس) يصور تقرباً بنفس الألوان التي يصور بها تعصب لير أو كوريولان (شكسبيه) . فعند سوفوكليس نجد في البداية أن المتنبيه تirisيه ، ومن ثم ولية العهد ايوكاستا ،

لا نشعر يأتي تقرير أو لوم له ، لأنه إنما ينفذ الانتقام المقدس ، الذي يبعث العدل .
وحتى عند يوربيلس الذي انتزع من سلوك أوريست غار البطولة ، لا نشعر بالشك في عدل الأعدام ، الذي استحقه كليقيمينستر نتيجة غدره . وبالنسبة لسلوك أوريست ، فانه ، مهما بدا وهيبا بالنسبة للمترجع المعاصر لا يقارن بختال ومكر ادموند أو ياغو ، اللذين قابلا العب والثقة بالعقد والكراهية .

وأحداث الموت التي تعد بالعشرات في « الملك لير » لا تعطي أي ضمان في أن العدل لن يصاب بعد الآن بمكرهه ، مثلما أن انتصار ادغار على ادموند لم ينقد « لير » ولا كارديليا - مثال الخير والصلاح - من الموت . ولكن العمى الذاتي والتشرد اللذين أحاقا بأوديب ، يعيidan الحياة إلى مجرها الطبيعي ، بعد أن كانت قد خرجمت عن مسارها بسبب جرائم البطل غير المقصودة . والمتفرج - المعاصر والقديم - لا يمكن أن لا يشفق على أوديب المذنب بدون ذنب ، ولكنـه ، أي المتفرج ، لا يمكن أن يرضي بعلم عقابه . ولـذا فإن العقيقة تجعلـي لأوديب ، ليس في الهوس الجنوني ، ولا من خلال القوى الفيـبية ، بل بفضل العمل المنطـقي والهادـف والمنظـم لـتفكيره . والتجارب التي من بها أوديب خالية - طبعـاً - من الأساس العقلـاني - لماذا . في الواقع ، كان مثل هذا المصير الرهيب بانتظار الطفل الذي لم يوجد بعد : ولكن سلوك البطل يتمـيز - دون شك - بالتعـقل ، الذي يـشق العـدل النـهائي للـعالم طـريقـه من خـالـه .

ان الايمان العميق لاسخيلوس وسوفوكليس في عدل الكون يقدم لنا « اوريست » كنهاية متفائلة ، وفي حال النهاية التراجيدية – يقدم الاقتناع ببرهان ذلك وثباته . فاتيوكل في « السعة » لاسخيلوس يموت في الصراع مع

لما تبين أن هذا وذاك يشكلان موضوعيا جريمة بشعة ، فإن عدم عقاب الجاني يغرس كل أسس بناء العالم . ولذا فإن تعصب أوديب يؤدي في نهاية المطاف إلى البرهان على عدالة العالم، الذي يحتاج دون شك للنفوس العريضة والصريرة ، من أجل بعث النظام الطبيعي للأشياء . وبالنسبة لعطيل . فقد خيل إليه فقط أنه يبعث العدل إذ يقتل دينمونة ، وأوديب إذ يتسبب في فقده البصر وفي تشريد نفسه ، وديانيرا إذ تضيع حدا لحياتها بالانتقام، إنما يبعثان - بالفعل - العدل الذي يتطلب العقاب على العرائض المرتكبة قصدا أو عن غير قصد .

وهنا تكون قد اقتربنا من أكثر أوجه الاختلاف التي تميز تراجيديا إسخيلوس وسوفوكليس عن تراجيديا شكسبير . فالمسرحيون الاغريق القديمة (ويحتل يوريبيدس بينهم مكاناً خاصاً ، لأن مسرحياته كانت العلقة الأخيرة في التراجيديا الكلاسيكية) كانوا يعتبرون أن العالم في أساسه عادل ، وينتصر العدل في نهاية المطاف ، ليس شكلياً، أو عن طريق المصادفة ، بل نتيجة حل الموقف المتناقض ديناميكياً ومن هنا كان الاختلاف البنائي والفتني للتراجيديا الاغريقية القديمة .

ولو فرضنا أن سلسلة العرائم الدموية تمتد من جيل إلى جيل فان اسخيلوس في « اوريست » يأخذ ذلك القسم من نسبهم الغرافي (الاسطوري) ، الدال على أن كل موت عبارة عن جزاء عادل للمقتول ، وبداية العذاب بالنسبة للقاتل . وفي نهاية المطاف تعل سلطة الدولة محل الانتقام الأسري ، وأوريسٍت ، الذي تبلغ حدة التزاوج في مصيره ذروتها لم يعد بعاجة ضرورية لأن يتحقق هذا النصر بعد أن يدفع حياته ثمناً لذلك . وحين نرى أوريسٍت نفسه في « الكترا » (سوفوكليس) يريق دم والدته ، فاننا

واحد . وهو التيار ، الذي وضعه هيغل . الذي اكتشف فيها الصدام العنف بين مطالب الدولة وبين مطالب الاسرة : «انتيغونا» ، التي تزدود عن حياض روابط القرابة الدموية ، تموت في الصراع غير المتعادل - ضد البداية الدولية ، ولكن حتى الملك كريونت نفسه ، الذي يرمز اليها ، يفقد ولدها وحيدوزوجته . ونراه في نهاية التراجيديا محظماً يائساً . ولا يزال هذا التفسير يلقى القبول لدى العديد من الباحثين في الأدب الأغريقي . ولكن يكفي أن نتعجب - بدون تعامل - في نص «انتيغونا» لسوفوكليس ، ونتصور صدأه في الظرف التاريخي المعين لأنثينا القديمة في نهاية الأربعينات من القرن الخامس ق.م. لكي يفقد تفسير هيغل كل قوته على البرهان . ونعن لن نهتم كثيراً في أن «انتيغونا» تلقي بقىاز التعذيب ليس في وجه الجمعية التاسيسية أو حتى مجلس الشيوخ ، الذي يضم عدداً كبيراً من الأعضاء ، حكام الجمهورية الديمقراطيّة ، بل في وجه حاكمها الفردي . - لم يكن الأغريق القدماء يتصورون ماضيهم الاستوري إلا كحكم ملكي ، وفي التراجيديات التي وصلت اليانا نجد عدداً لا يأس به من الملوك المثالين ، الذين كانوا يسهرون بكل حرارة على مصالح رعاياهم . وليس ثمة ما يثير الشك (لا عندنا ولا عند «انتيغونا») في الأساس الشرعي لحكم كريونت ، الذي تبوا العرش بحق الوراثة العائلية . وحول ذلك يتحدث كريونت باقتناع في مونولوجه الأول ، لدرجة أن ديموسفيني الجمهوري المعروف قام بعد مرور ١٠٠ عام باستخدام هذا المونولوج بشكله الكامل - تقريباً - في أحدي خطبه ، كنموذج للعلاقة الوطنية الصادقة للمواطنين بواجهة . ولكن المصيبة تكمن في أن الملك كريونت ، كما يتوضّح لنا ذلك بالتدريج ، يرى واجبات الملك في قالب مشوه ومزيف ، ويختفي في تحديد نطاق امكانياته .

أخيه، لانه لا يستطيع أن يتجنب تنفيذ واجب الملك والقائد ، ولا لعنة أبيه التي تُشَقِّل كاهله - لا يهم السبب الذي يمكن وراءها ، ولكن المهم هو أن العالم لا يمكن أن يسير مسراء الطبيعي إلا بعد أن تنفذ . وأجاكس وديانيرا (سوفوكليس) وفيدار (يوربيليس) - نوعاً ما - لا يرون أن لهم الحق في أن يبقوا أحياء ، لأنهم في نواياهم - المقصودة أو العقوبة - قد خرجموا على قانون الشرف ، الضوري للنفس الصالحة ، وبالنسبة لهم لا يمكن أن يوجد مكان على الأرض ، التي تستحِم تحت أشعة الشمس الالهية . وعند شكسبيه نجد أن الذات العبرية تهلك في الصراع العقيم ضد العالم ، الذي شوهد في المعايير والشرع العقيلي - موتيكي وكابوليتي يتصالحان على جثتي روميو وجولييت ، ولكن هل أصبح العالم أكثر حناناً تجاه المشاعر البشرية ؟ وياغا يقاد إلى العذاب فالاعدام ولكن هل يعيد هذا إلى العالم ذلك العب الكبير ، حب عظيل ودينونة ؟ إن موت البطل عند سوفوكليس واسخيلوس لا يكون عقيماً أبداً ، فهو يؤكّد بشكل قاطع على عدم رضى الكون الالهي عن مغربي أنسه ، ولا عن الغرور عن المعايير الابدية ، المعايير الأخلاقية العادلة والأبدية .

ولنحاول الآن الانتقال من الملاحظات الخاصة للتراجيديا الأغريقية القديمة ، التي قادتنا إلى بعض النتائج ، ذات الطابع العام ، لنحاول الانتقال إلى اظهار وايراز جوهير وكيان النزاع التراجيدي في حدود تراجيديا واحدة ، ولنأخذ ، لهذا الغرض ، واحدة من أقدم التراجيديات الأغريقية ، والتي تعرضت للتصنيع الفني في وقتنا العديث مرات عديدة، وبقصد بذلك ««انتيغونا»» لسوفوكليس .

لقد سبق أن أشرنا إلى أن تفسير ««انتيغونا»» قد خل يقتصر خلال سنوات عديدة على تيار

لله ياطن الأرض ، ومن غير العدل حرمانهم من نصيبيهم ؛ والأخلاقية لأن ذلك يجر الإهانة إلى مشاعر القرابة لوالديه العجوزين وآخواته وأخيه وزوجه وأولاد القتيل ، كما ويتعارض مع التصورات الأولية حول أمن الشعب ، إذ أن تفسخ الجنة كان يهدد الشعب بالأوبئة والأمراض . وهكذا فإن أمر كريونت بعدم دفن جثة بولينيك يعتبر ، على الرغم من مظهره المنطقي ، الأول من نوعه بالنسبة للعصر القديم (وليس فقط لذلك العصر) .

وفي نفس الوقت فان اتباع التفسير الهيغلي قد يقولون لنا ان « القانون الصارم يظل قانونا » ، اذن فان من واجب المواطن ان يخضع لهذا القانون ، وهذا لا بد من معرفة ما اذا كان هذا الامر قانونا .

ان الكلمة الاغريقية القديمة Nomos وتعني القانون تضم في ذاتها مقداراً معيناً من التصورات . وهي قبل كل شيء المعيار الأخلاقي ، الذي لا يعرف متى وضع ومن وضعه ، والذي لا يزال محافظاً على أهميته المطلقة على مر الأجيال . وفي الاعتراف ببنفوذ هذه القوانين الأبدية اختلف في آثينا في منتصف القرن الخامس ق.م. أناس من نوعيات مختلفة، بما فيهم غيببي وسفراط⁽¹¹⁾ . وإلى جانب هذه القوانين الأبدية غير المكتوبة التي رسمتها فيوعي الأجيال تلك المعايير الأخلاقية الثابتة (احترام الآلهة والوالدين ، حماية الغرباء الخ) كانت توجد - بالطبع - قوانين ظهرت في ظروف معينة وعلى أيدي أناس معينين . مثلاً ، السالون في آثينا (سالون : نسبة إلى اسم المشرع اليوناني القديم ، الذي عاش في القرن السادس ق.م. الملحق به قلم المترجم) . لكن في هذه الحالة كان الاغريق القنفاء يرون أن الصفة الأساسية للقانون هي أن يتناسب مع تقاليد البلاد وسكانها - ولهذا

ولكن ما هو المفهوم من هذه الأوامر ، والخصوص المطلق لها عند كريونت ؟ إنها أولاً منع دفن بولينيك ، الذي جذب العبيوش الأجنبية إلى الصراع على عرش آثينا ، ويكون بذلك خاتمة . وثانية الحكم على انتيفوتنا بالموت ، لأنها تجرأت وخرجت على أوامر كريونت ؛ فهل بالإمكان اعتبار هذه الأوامر عادلة ؟

اننا لن نحاول تبرئة ساحة بولينيك ،
فمهما كانت الاسباب التي دعته الى ذلك ، فان
تنظيم غزو عسكري ضد الوطن يعتبر من اثقل
الجرائم . وقد كان بالامكان فهم كريونت لو
أنه أمر بعدم دفن الخائن في بلاده ، كما كانت
تفعل الدول الاغريقية (غير الاسطورية) ،
حيث كانت تعطي جنة العلو القتيل لأهله لكي
تدفن خارج حدود الوطن (١) . ولكن رفض
دفن الميت بشكل عام جاء متناقضًا مع كل
المعابر : الدينية ، لأن المست كان يعتبر ملكاً

أما فيما يتعلق «بالبداية الأسرية» فانها لم تكن تتناقض في آثيننا في القرن الخامس ق.م. مع «البداية الدولية» ، وإذا كان من شروط الترشيح للمناصب الرفيعة في الدولة أن يكون الآثيني .. ذا أولاد من زوجة شرعية ، فإن ذلك يعني أن القيادة العكيمة للدولة يمكن أن يقوم بها ، فقط . ذلك الإنسان الذي تعلم كيف يقود منزله . وكريونت (سوفوكليس) يتضمن إلى هذا الاقتناع . فهو يقول لولده : « إن من كان إنساناً مخلصاً بالنسبة لأسرته ، يكون عادلاً أيضاً في قضايا الدولة » ، دون أن يلاحظ ازدواجية المعنى من هذا القول . فانتيفونا التي تجرأت فدفت أخيها مغاطرة بعياتها ، كانت ملخصة « بالنسبة لأسرتها » ، في نفس الوقت الذي كان فيه كريونت غير العادل في قضايا الدولة ، السبب في موت كل أقربائه . وبهذه المناسبة ثمة تاحية أخرى في سلوك كريونت قادرة على أن تجعله بطلاً في أعين المشاهد المعاصر ، ولكن هذه التاحية كانت ذات صدى عكسي تماماً لدى الآثينيين .

في الحوار الأول مع انتيفونا يعلن كريونت أن العلاقات الأسرية لا يمكن أن تؤثر على قراره : فإبنة أخيه لا يمكن أن تنجو من العقاب . وبالنسبة للإنسان المعاصر نجد أن هذا التصريح يتضمن سلسلة من الأمور الأخلاقية ، فكريونت ، يدفعه أخلاقه لفكرة الدولة لأن يضحي بإبنة أخيه وخطيئة ولده ! فهل بالامكان تصور ما يحدث في نفسه ! (في « انتيفونا » (آثني) نجد أن هذه التاحية مطورة بشكل جيد) . ولكن لا شيء يعتمل في نفس كريونت (سوفوكليس) اللهم إلا العناد والتشبث : فهو ينصح هيمون برفض « انتيفونا » . فلتبعث لنفسها عن زوج في آيد ، ولتمجد زوش . ويفسّر كريونت إلى اسم الله الأعلى صفة Xynaimob

فإن الكتاب الأغريقين غالباً ما يرافقون كلمة القانون بصفة «الموجود» أو «القائم» . ولهذا أيضاً نرى أن المؤرخ الأغريقي القديم فوكيديد يتحدث عن ادخال السباراتاكيين لقانون لم يكن له وجود عندهم من قبل « . وذلك على الرغم من أن هذا القانون قد اتّخذ بمشاركة كل المواطنين ذوي الحقوق الكاملة، يتحدث عن ذلك كعادية هامة (١٢) . أما بالنسبة للمرسوم أو الأمر اللذين كانا يصدران في مناسبات خاصة ، فكان الأغريق يطلقان عليهما اسم Kerygms .

سوفوكليس بالاختلاف عن باحثي الوقت الجديد ، الذين يتهمون انتيفونا بالاستخفاف بأواصر الدولة ، كان يرى جيداً الاختلاف في مفري المفهومين السابقين . فكرهيت وبعض المقربين منه - فقط - يعتبرون منع دفن بولينيك قانوناً . وفي بعض الحالات نرى أن كريونت نفسه وانتيفونا - وهذا شيء ذو أهمية بالغة - يستخدمان المفهوم السابق انتيفونا شيئاً يختلف تماماً - المعيار الأخلاقي - الديني الأبدي والراسخ . وإذا كانت انتيفونا تستخدم كلمة «قانون» مرة واحدة بالنسبة للأمر الملكي ، فإن كلماتها تدل على أن هذا « القانون » لا يتناسب والقوانين الإلهية الإبدية . وبالتالي فإن تعريم دفن بولينيك ليس قانوناً ، وليس عدلاً ، ولاشك أن وضع علامة المساواة بينه وبين ارادة الدولة يعني الإدخال القسري إلى تراجيديا سوفوكليس موضوعاً غريباً عنها . أن النقاش بين كريونت وانتيفونا لا يدور حول حقوق الأسرة والدولة ، بل حول الفهم المختلف للقانون : هل يجب أن يتلقى مع القوانين الإلهية الإبدية ، أم أنه يستطيع أن يقوم على أساس غير ثابت كرغبة الذات الفردية ؟

(Abstractiqn) الدولة كدولة يقتصر فقط على الزمن العديث ، لأن الزمن العديث وحده هو الذي يتميز بتجريد الحياة الخاصة .. والتجريد والتضاد العكسي قد ظهر في العالم المعاصر فقط » . أما فيما يتعلق بالمجتمع القديم فان هناك احتمالين : « اما كما كان Res publica في اليونان حيث تشكل قضية خاصة بالمواطنين ، والمضمون الواقعي لنشاطهم ، والرجل الخاص هو عبد ، وهنا نجد أن الدولة السياسية كدولة تعتبر المضمن الفعلى الوحيد لحياة وارادة المواطنين . واما ، كما في الطفيان الآسيوي، أن تكون الدولة السياسية عبارة عن جور واستبداد فرد واحد ، وبكلمة أخرى فان الدولة السياسية مثلها مثل المادة : لا تعدد كونها عبداً » (١٣) .

من الصعب القول ما اذا كان ماركس يقصد « أنتيفونا » (سوفوكليس) ، حين كتب هذه الأسطر ، وعلى كل حال فهي توضح الشيء الأساسي في مضامونها . فالاغريقي القديم الذي كان يتعود الى كيان مهدد حال مغادرته حدود منطقته، كانت جنسيته «المضمون الفعلى الوحيد للحياة » ، وهكذا فعندهما تكون بين الدولة ورعاياها رابطة قوية متباينة يصبح التضاد بين مصالح الطرفين غير معن، لا نظرية ولا عملية . « فتجريد الدولة » ، الذي يعتبر الأساس في موقف كريونت يبدو في النظروق الاغريقية القديمة ليس صعب التفسير فقط ، بل وغير واقعي : ومصيره الخاص يبرهن على ذلك اوضح برهان . ومن جهة أخرى فان موقف كريونت ، الرامي الى فردية سلطة الدولة والوصول بها الى الاستبداد الخاص لشخص واحد « لا يمكن أن يحصل في أثينا الديموقراطية ، التي كانت تفتخر عن جدارة بأنها كانت على رأس نضال الاغريق ضد الطفيان الفارسي . وهكذا فان تعليل « أنتيفونا » بالنسبة

ذوش حارس روابط القربي بين أفراد الاسرة . وهذا أيضاً تصادف صفة خاصة كانت تميز تفكير الاغريق القدماء (والروماني أيضاً) ، وهي تتناقض تماماً مع ادراكنا الاجتماعي . ففي وقتنا هذا بعد أنه لا يحق لأي طرف أن يستخدم قريباً له بصفة الدفاع أو المدعى، اذ من المحتمل أن لا يتتوفر الانصاف الضروري في القضية . أما في عهد الاغريق القدماء فقد كان الامر على العكس تماماً اذ كان الحصول على حق التحدث كمدع او كدفاع، يتطلب تقديم الأدلة التي تؤكد وجود علاقة قرابة او على الأقل معرفة ولو قديمة مع المتهم (بالكس) او المتهم (بالفتح) . والا فان الخطيب يكون قد تحدث للحصول على أجرة جيدة وليس بداع داخلي . وهذه الممارسة واحدة من مظاهر افتتان القديم بـان الروابط الأسرية تشكل أساس الدولة . وفي الحياة الواقعية كانت هذه القناعة تترسخ عن طريق وحدة المقدسات العائلية والقرابة والطائفة ، الباقية في الدولة كأحدى الرواسب القوية الموروثة عن النظام القبلي . وبالإضافة الى ذلك فان المواطنين الاحرار كانوا يرون في أنفسهم جماعة منطوية ومزولة عن المواطنين غير الكاملين (كالهاجريين - الميتكي) (ميتكي - كلمة اغريقية تعني المستوطنين) . الإجانب الذين سكنوا آتيك القديمة ، والذين كانوا يتمتعون بحماية القوانين المحلية . الملحوظة بقلم المترجم) ، والعبيد : وكان كل ما من شأنه أن يساعد على تكاففهم في نطاق العائلة والوحدات الإدارية المختلفة يعتبر قانوناً قديماً باركته الآلهة . وبالطبع فان قرابة الدم كانت أحدى وسائل هذا التكافف ، وفي ذلك يمكن سبب آخر يستثنى - في الأدب الكلاسيكي - وقوف الأسرة وأفرادها ضد الدولة ، التي كانت تعتبر وحدة مؤلفة من مجموعات هذه الأسر .

يقول كارل ماركس : « ان تعريف

المشهد الثالث من التراجيديا الشكسيوية - مثلاً - . ومن ثم فقد اعتقدنا أن نجد في شخصية البطل التراجيدي الشمول والتغطون، واعتقدنا تتبع حركاته ، ومراقبة تجلى صفاته في علاقته المتباينة مع الشخصيات المختلفة . ولكن تراجيديا سوفوكليس خالية من كل ذلك تماماً ، أو تقريرها : *«أنتيفونا تظهر أمام المشاهد بقرارها الناضج ، الذي لا يمكن تغييره ، ولا أحد يهمه مدى وكيفية ظهور هذا القرار لديها . أما علاقاتها المتباينة بالمحظين بها فتقتصر على حوار قصير مع «يسعينا» في بداية التراجيديا ، وعلى حوار أكبر نوعاً ما ، مع كريونت في الثالث الأول من التراجيديا . أما حول مشاعرها تجاه هيمون فلا تستطيع العثور في النص على أي دليل ؛ وأما عن علاقتها مع الجوفة فتقتصر على عدة ملاحظات من رئيسها في المشهد الأخير الذي تظهر فيه أنتيفونا أمام المشاهدين . ومع ذلك فإن سوفوكليس لا يكتفي باقتناع المشاهد ببراءة أنتيفونا ، بل يوحى له بالتعاطف العميق مع الفتاة ، والاعجاب بتفانيها ، وتصميماها ، واستهانتها بالموت . ولكن كيف يتم ذلك ؟*

لقد أولينا البرهان على براءة أنتيفونا في المجال الفكري ما يزيد على الاهتمام الكافي . ولكن فهم عدالة حبها ، لاسيما وأن مجرى الأحداث يؤكّد مجرى أفكارنا ، شيء ، شيء آخر أن تقييم تماماً تفاني الإنسان الذي يسرى من أجل فكرته إلى الموت ، والذي لا يعيش على تأكيد براءته في أي مكان . وفي المجال العاطفى نجد أن أكثر اللحظات تراجيدية في حياة أنتيفونا ليس حكم كريونت العائز ولا حتى موتها الجسدي ، لأنها كانت مستعدة لهذا ولذاك ، بل تلك الوحيدة القاتلة ، التي

للطرف التاريخي المعنى في آثينا في العقد الرابع من القرن الخامس ق.م. يوضع عدم تلاؤم مفهوم أخلاق الدولة والفرد المعاصر مع هذه التراجيديا . ففي «أنتيفونا» لا يوجد نزاع بين قانون الدولة والقانون الإلهي ، لأن سوفوكليس كان يرى أن قانون الدولة يقوم على قانون الإله . وفي «أنتيفونا» لا يوجد نزاع بين الدولة والأسرة ، لأن سوفوكليس كان يرى أن من واجبات الدولة حماية الحقوق الطبيعية للأسرة ، ولم تمنع أية دولة أغرقية مواطنها من دفن موتها . وفي «أنتيفونا» يتجلّى النزاع بين القانون الطبيعي والإلهي ، والدولي بالفعل . وبين الفرد ، الذي تجروا على تمثيل الدولة ضد القانون الطبيعي والإلهي . ولكن من هو المنتصر في هذا الصراع ؟ ليس كريونت على كل حال . على الرغم من رغبة العديد من الباحثين في جعله البطل العقيلي للتراجيديا والفشل الأخلاقي النهائي الذي أحقّ بكريونت يدل على زيفه الكامل . ولكن هل نستطيع أن نعتبر أنتيفونا منتصرة ، وهي التي كانت وحيدة في بطولتها ، والتي انتهت حياتها في الزنزانة المظلمة تحت الأرض ؟ وهذا لا بد لنا من التمعن في المكان الذي تختلي شخصيتها في التراجيديا وما هي الوسائل التي استخدمت في إبداع هذه الشخصية .

من جديد نشير إلى أن هذه الوسائل غير عادية بالنسبة لنا ، فمن الناحية الكمية نجد أن دور أنتيفونا ليس بالكبير ، فهو لا يزيد على ٢٠٠ بيت شعر ، أي أقل بمرتين تقريباً منه لدى كريونت . هذا بالإضافة إلى أن كل الثالث الآخر من التراجيديا ، الذي يقود الأحداث إلى حل العقدة يتم بدون مشاركتها . وبالمقارنة فإن ذلك يعادل اختفاء هاملت أو لير أو ماكبث عن أعين المشاهدين بعد

والاكبار لو أن أنتيغونا عرفت ذلك ؟ ولكنها لا تسمع شيئا ، ولا تعرف شيئا ، وهي المعروفة بدقة في عمق القصر .

وعندما تظهر أمام المشاهد من جديد في مسيرتها العزينة إلى الاعدام تظل تشعر بوحدها وبغريتها : فلن يدرى أحد النمou على مصيرها ، ولن يكرس لها أي من أقربائها الموت الجنائزي . فاي نفس لا يمكن ان يراودها الشك في براءتها في هذه العالة ؟ لقد نفذت أنتيغونا الوصية الالهية المقدسة ، ولكن الالهية تتركها تموت بلا مبالاة ، فلماذا غضبت عليها ؟ وماهو المغزى اذن من العكلة الالهية ؟ ليس من الغريب ان يتعذر الانسان القوي تحت ثقل هذه الأسئلة ، فما بالك بانتيغونا ، الفتاة الشابة ، التي لم تتدوّق اي نوع من السعادة ، التي هي حقها الطبيعي لا سعادة السرير الزوجي ولا سعادة الام . وفي نهاية ظهور أنتيغونا نسمعها تودع السعادة التي لم تتدوّقها : « لن يغنى لي أحد تشيد الزواج ، ولكنني سأصبح زوجة اهيروننت » . « انهم يقودونني في هذه الطريق وانا التي لم يدرى أحد على الدمع والتي لم اسمع أغاني الزواج » . « أيها الضريح ياقصر زوجي » . « وهما كريونت يقودني » ، بعد ان ألقى القبض على ، قبل ان أعرف أغاني الاعراس ، والفراش الزوجي ، أنا التي لم أر الحياة الزوجية ، ولا سعادة ارضاع الطفل » .

إن شكاوى أنتيغونا الصادقة التي تهز أعماق النفس ، تتحل مكانا هاما في بنية التراجيديا . فهي وقبل كل شيء - تعمي شخصيتها من أية بادرة من بوادر التضحيّة

ووجدت نفسها فيها ، او الافضل ان نقول ، التي يخلقها سوفوكليس من حولها .

وبالفعل فان أنتيغونا لا تثبت في مقدمة المسرحية ان تفقد تأييد ايسمينا ، مع انه كان بإمكانها الاعتماد عليهما . وعبثا تدعوا أنتيغونا ايسمينا لواجب القرابة ، لاصلها النبيل - ولكن اختها تظل تحت تأثير « فكرة سليمة » . وفي النزاع ضد كريونت تعتمد أنتيغونا على هيبة الآلهة العظام ، وعلى المعايير الأخلاقية الخالدة ، التي وضعها زوش ولكن كريونت لا يتاثر بكل ذلك . وعلى الرغم من ان أنتيغونا تظن ان شيوخ « فيكان » ، الذين يشكلون الجوقه، يشاطرونها - في عمق نفوسهم - رأيها ، ولكنهم يضطرون الى الصفت خوفا من الملك الجديد ، دون ان يلمحوا يستمرون في صمتهم المكفر ، دون ان يلمحوا برأيهما بسلوكها . ومن اين لها ان تعرف انه ما ان يظهر العارس ويخبر كريونت بعصيان أمره ، حتى ترى الجوقه دفن بولينيك من عمل الآلهة ؟ ومن اين لها ان تعرف انه بعد الأحاديث الساخطة للمنتبيه تيريس ، تقوم الجوقه بنصح الملك بالقيام بنفسه بدفع بولينيك ويقوم الملك ، على جناح السرعة بالعمل بهذه النصيحة ؟ الان تقف أنتيغونا وحيدة ، وجهها لوجه أمام الملك ، وعزمها وثقتها ببراءتها لا يمكن الا ان يوقفها الاحترام لدى المشاهد .

ولكن أنتيغونا ليست وحيدة بهذا الشكل الذي تفنه هي . فهيمون يحاول اقناع والده مشيرا الى « الرأي الشعبي » الذي يرى ان الفتاة تستحق لقاء تنفيذ واجب القرابة ، ليس الاعدام حتى الموت ، بل التمجيد والرفعة

في اظهار الملامح الفردية لهذا الملك بالذات او لذك القائد الخ . بل على العكس نرى ان كل ما هو زائد يوضع خارج حدود التراجيديا وانتيغونا لا تبكي فراقها لهيمون ، بل تبكي المصير المؤلم لكل فتاة تضطر لوداع الحياة قبل ان تنفذ دورها فيها . واذا كان هذا البطل النموذج يستولي علينا بمصيره ، فان الوسيلة الى ذلك تكمن في الموقف الفرديـ فكل فتاة تسير الى الاعدام ، ستتدبر حظها كانتيغونا ، ولكن ليست آية فتاة تستطيع ان تأخذ ذلك العبء على كاهلها . ويقوم سوفوكليس باخضاع البنية التركيبية للمسرحية ، ودور الجوقة لخلق هذا الموقف الاستثنائي . فلم يكن أسهل من السماح لهيمون بالاندفاع الى خشبة المسرح في اللحظة التي كان فيها الملك يستجوب انتيغونا ، او حينما كان العراس يقودونها ، ولو ان تدخله لا يغير من قرار كريونت ، الا انه كان قد أضاء روح انتيغونا بوعي براءتها . ولم يكن أسهل من السماح للجوقة بالنطق ببعض الكلمات المتداة يتسرع كريونت ، على مسمع من الفتاة ، ولو ان هذه الكلمات لا تغير من قرار الملك ، الا أنها كانت قد أراحت نفس انتيغونا بمشاعر التعاطف . ولكن اي « تعديل » من هذا النوع ، من شأنه ان يقضى على الشعور بالوحدة التراجيدية ، التي ترفع انتيغونا في انتظارنا الى مستوى البطلة الحقة ، اذ تجعل عزمها واستعدادها لان تسير حتى النهاية تراجيديـ .

وأخيراً - النهاية . وما لا شك فيه أن سوفوكليس يغير بطلته على الموت عبثاً ، متجاهلاً

الصوفية ، يمكن أن تظهر في المشاهد الأولى ، حيث نراها تؤكد باستمرار - استعدادها للموت . فانتيغونا تظهر أسماء المشاهد كائنةانسان حي تجري في عروقه الدماء ، لا تفتقر أفكاره ولا مشاعره لكل ما هو بشري . ومن ثم ، فكلما ازدادت هذه المشاعر في شخصية انتيغونا ، ازداد تأثير إيمانها الراسخ بواجبها الأخلاقي : فهي لا تنعدم على ما قامت به ، ولا تلوم ذاتها على شيء . ومع ذلك فإنها لا تسمع أية كلمة تأييد أو تفهم موقفها . وإذا كان شيوخ فييان لا يستطيعون ايقاف تدفق الدموع وهم يرونها يكمن في مثواها الأخير ، ويرون أن عزاءها يمكن في استعدادها للموت ؛ فهم يعجبون بجرأتها ، صحيح أن العوجة لا تعطي تقييماً لسلوكها ، وهي تذهب إلى الموت دون أن تحصل - من أية جهة - على أي تأييد لبراءتها . وعندما يسمع المتفرج هذا التأييد على لسان «تيريسى» يكون قد فات الأوان بالنسبة لانتيغونا . فهي من جديد لا تستطيع أن ترى ولا أن تسمع شيئاً وهي في هذا الضريح ، وتستطيع أن تضع الانشوطة حول عنقها قبل أن يتمكن هيمون من النفوذ إلى مثواها المظلم .

وهكذا فإن من الواضح أن سوفوكليس يخلق عن قصد وهدف ذلك الجو من الوحدة المزيفة حول بطلته ، لأن طبيعتها البطولية تتجلّى في هذا الظرف حتى النهاية . وبخلاف التراجيديا الجديدة ، التي تجعل الشخصية البطولية ، إذ تعطيها العديد من الملامح الفردية المختلفة ، وتخلق شخصية شاملة (متعددة الجوانب) ، نجد أن التراجيديا الأغريقية القديمة ، وسوفوكليس بالدرجة الأولى -لاتطمح

قائما على أساس ايديولوجي . وثمة ناحية أخرى قريبة من المشاهد المعاصر ، تكمن في مجموعة المسائل ، المتعلقة - بالنسبة لسوفوكليس - بالعلاقة بين الأقرباء ، والمعانلة والدولة . ثم إننا قد نهتم كثيراً بقضية حرية تقرير المصير لكل فرد : قضية امكاناته وحدود حقوقه الأخلاقية التي تظهر في تراجيديا سوفوكليس بالنسبة لكريونت ولانتيغونا ليست غريبة على زماننا ، الذي شهد العديد من الأمثلة ، التي تكرس فيها كل الامكانيات الروحية للانسان من أجل الهدف العظيم ، والعديد من العوادث المتكررة للاستهانة بالحقوق الأخلاقية لشعوب بكمائها .

ولكن القلوف المعددة التي دعت سوفوكليس لطرح هذه القضية لا ترضي انسان العهد الجديد . وهذا ما يتجل في التعديلات التي يجريها المسرحيون المعاصرون على « انتيغونا » . فيطلة سوفوكليس لا يهمها الاتجاه السياسي للخائن بولينيك : فهي ترى في الميت أخاه فقط . أما عند بـ « بريخت فان انتيغونا تدين بولينيك ، الذي قتله كريونت أثناء الهرب من ساح المركأة ، ليس فقط بدفع القرابة ، بل وبسبب التصورات السياسية : فالعرب التي يخوضها كريونت ضد « أرغوس » من أجل خامات الحديد ، ليست حرباً عادلة ، بل تخيم النوايا الإنانية والعنوانية للملك . وإذا كان بولينيك الذي بريخت فاراً من ساح المركأة ، فإنه في أوربا ليوبومير يبكيوف في « انتيغونا » يقابله التصريح البلغاري ستوبيل ، البطل والوطني ، الذي كان مثالاً يحتذى لأبناء وطنه : وفي الفلم التلفزيوني

براءتها الأخلاقية الواضحة . فقد رأى ذلك الخطير الذي يهدى الديمقراطيات الإنانية ، التي تشجع التطور الشامل للفرد ، والذي يمكن في تضخيم حق تقرير المصير المنوح لهذا الفرد ، في رغبته في السيطرة على الحقوق الطبيعية للانسان . ومثل هذا الكريونت ، لو لم تتفق انتيغونا في طريقه ، قادر على أن يتسبب في الكثير من المصائب ، التي سيضطر رعاياه لدفع ثمنها . ولكن سوفوكليس ظل يؤمن بالعدل النهائي للعالم القائم ، حتى إذا كان تاكيد هذا العدل يحتاج إلى شخصية بطولية . فالكون العادل لا يمكن أن يرضي عن الأخلاقي بالحق الطبيعي للميت في الدفن ، للكيان العي في الحياة تحت نور الشمس ، والآلهة ، التي تحكم العالم ، تبرهن على عدل حكمها بزوال كريونت ، ولكن ما كان ذلك ليتم لو لم تجد انتيغونا في نفسها القوة للوقوف وحدها في وجه قوة الملك والغوف من الموت . ولذا فإن موتها لم يأت عبثاً ، وهو لا يؤكد - فقط - إخلاص الإنسان البطولي لواجبه الأخلاقي ، بل ووحدة هذا الواجب الأخلاقي مع قوانين وجود العالم .

ومن تحليل « انتيغونا » الذي حاولنا فيه عدم الخروج - على التربة التاريخية - المعددة لأنينا في عهد سوفوكليس ، من هذا التحليل يظهر العديد من النقاشات الفكرية ، القادرة على جذب اهتمام الانسان المعاصر . ومن النواحي الأكثر قرباً من المشاهد الاغريقي والأكثر بعداً عن المشاهد المعاصر ذلك الفرق بين « القانون » و « الامر » ، وذلك الاعتقاد بالرسوخ الالهي للقانون ، تلك النواحي التي جعلت بالنسبة للمشاهد الإناني موقف كريونت

ومحددة لا تسمح بتعديل في تفسيرها ، تشكل تلك الطبقة الفكرية السامية ، القريبة من الانسان المعاصر ، والتي تجعل « أنتيغونا » شخص ليس فقط آثينا التي أوجدها بل وكل الثقافة البشرية . ولذا فإن المضمون البشري العام لـ « أنتيغونا » لا يحتاج الى تفسيرات الاختصاصيين من أجل جذب المشاهد المعاصر والاستيلاء عليه ، ولكن اذا كنا نريد فهم الاسباب الكامنة وراء قدرة هذا الاثر او ذاك من الثقافة القديمة على التأثير على الثقافة العالمية للعصور التالية ، المتغيرة باستمرار ، فان علينا ان ننظر اليه كجسم حي ، ابدعه الشاعر لمعاصره الاحياء ، لانه مهتم بمصير شعبه ، ويظهر هذا الاهتمام بكل القوى المميزة لقناعاته . واذا دخلنا الى مؤلفات الكتاب القدماء تصوراتنا المعاصرة ، فاننا لن نصل ابداً الى الهدف المنشود ، بل نشوء المستقبل التاريخي .

ومن العبث نقل مسألة تقويم التراث الاغريقي القديم الى المقارنة السطحية حسب مبدأ « ما هو الاهم ؟ » : الكشف عن الميزة التاريخية - المحددة للموضوع - المدرسي ، او أهمية هذا الموضوع ، لاطوار التطور القادمة . وبالنسبة للمخرج ، الذي يوضع مسرحية لكاتب مسرحي اغريقي ، وبالنسبة للممثل الذي يمثل فيها ، وبالنسبة للمشاهد وللمقاريء يكون مضمونها الانساني العام اكثر اهمية . وعلى البعث العلمي أن يكشف هذا الجانب من التراث الادبي الاغريقي ، انطلاقاً من الفروق التاريخية التي أوجدها . والا

« أنتيغونا البرلينية » للمخرج الالماني الغربي ، نجد أن أنتيغونا اي آنا هوفمان تستولي على جثة أخيها المعادي للفاشية وتدفعه .

ولكن آنوي أيضاً ، الذي يبعث موضوع سوفوكليس ، يملؤه بمضمون فكري مغاير تماماً . فكريونت لدى آنوي ليس شريراً ، كما هو عند سوفوكليس ، بل سياسياً وفعلاً . يدرك حقاره العمل الذي يقوم به ، ومع ذلك يسمتر في القيام به . وكريونت (سوفوكليس) مقتنع تماماً بأن أحد الاخرين بطل جريء والثاني خائن . أما كريونت (آنوي) فيعرف تماماً كم كانا حقيرين ، وأنهما لا يستحقان اخلاص أنتيغونا . انه غير واثق من أنهم قد دفنهما الشخص الذي يجب دفنه - اذ كانت العثثان مشوهتين بعد أن داستهما حواجز الغيل ؛ والمهم بالنسبة للدولة ، التي يمثلها كريونت ، هو « الدعاية » وليس القيمة الحقيقية للانسان . ثم ان كريونت (آنوي) لا يرغب أبداً في اعدام أنتيغونا ، التي يعجبها كابنة اخ وخطيبة لابنته ، وهو على استعداد لأن يتغلص من هذه القصة القذرة لقاء حياة العراس - فما هو المفرى في هذه الحالة من الموت الطوعي لأنتيغونا ؟ واذا كانت تصر على حقها في الموت لكي تقول « كلا » لحياة الشبع والترف الفارغة ، وترى في ذلك فقط وجهاً لشخصية أنتيغونا (سوفوكليس) عدم خوفها من الموت وعزتها وعدم رضاها بالحل الوسط .

ان صفات الشخصية هذه ، التي ابدعها سوفوكليس ، والتي أصبحت رمزاً أبدية

■ التراجيديا الاغريقية القديمة

الى التراث القديم قد لعبت في وقتها دوراً ايجابياً - نوعاً ما - في تفسيره ، فان العودة الى اي منها يمكن ان تكون حجر عشرة في طريق الاستمرار في دراسته .

فاننا نخاطر بالعودة ، اما الى التثبيت الوضعي للحقائق العائنة الى الماضي ، واما الى الاعجاب بالتراث الاغريقي لانه « يشبه » التراث المعاصر . وعلى الرغم من ان كلا هاتين النظرتين

- « الفنون » . موسكو ١٩٦٩ ، صفة
٢٩٠ - ٢٨٩
- 8 — K. von Fritz, Antike und
moderne Tragödie, Müuchen,
1962, S. 236.
- ٩ - لـ إ. بينسكي ، الواقعية زمن عصر
النهضة ، دار النشر للأداب ، موسكو
١٩٦١ ، صفة ٢٧٣ - ٢٧٢ .
- ١٠ - هذه العادة يعيدها الاغريق الى هرقل
وتيوس .
- ١١ - كسيروفونت : « ذكريات عن سقراط » .
« Academia » ، موسكو - ليننغراد ،
١٩٣٥ ، صفة ١٦٠ - ١٦٤ .
- ١٢ - فوكيديد ، التاريخ ، موسكو ١٩١٥ ،
المجلد الثاني ، صفة ٤٦ .
- ١٣ - ك. ماركس و ف. انجلس . المؤلفات .
المجلد الاول من ٢٥٤ - ٢٥٥ .

- 1 — A. Lesky. Die tragische Dish-
tung der Hellenen, Gottingen
1972.
- ٢ - فـ إ. لينين . المؤلفات الكاملة . المجلد
رقم ٢٩ ، من ٢٢٢ .
- ٣ - بـ بوليفنسكي : فولكتير وكامو « الأداب
الأجنبية » . ١٩٧٠ العدد التاسع ،
صفحة ٢١٧ .
- ٤ - مـ فـ أورنوف و دـ مـ أورنوف: شكسبيـر،
بطله وزمنه . « العلوم » موسـكـو
١٩٦٤ ، صـفـحة ١٣٢ .
- ٥ - إـ بـ إـ يـ كـ يـ مـ اـ نـ : أحـادـيـثـ معـ غـوـةـ
« Academia » مـوسـكـو - لـينـنـغـرـادـ ،
١٩٣٤ صـفـحة ٢٦٦ .
- ٦ - « مـسـائلـ الـأـدـبـ » ، ١٩٦٨ ، العـدـدـ الـأـوـلـ،
صفـحة ١٠٤ .
- ٧ - جـ آـنـويـ . مـسـرـحـيـاتـ . المـجـلـدـ الـأـوـلـ .

في قلب قلب البلاد

ولیم غاس

مکان

وهكذا قطعت البخار وأتيت

بلدة صغيرة مثبتة بعقل في انديانا . مرتين كان هنا ألف ومائتا شخص للاجاة على الاصحاء . البلدة أنيقة وظلليلة بشكل ملحوظ ، وهي دائمًا تبدي أفضل جوانبها للطريق العامة . وفي أحد المروج يوجد حتى غزال من الخشب أو من الحديد البلاستيكي .

يمكنك أن تصل إلينا يعبر جدول . تكون المروج خضراء في الربع وتفرد الفوري شيئا ، وحتى الخط العديدي الذي يخترق أحشاء البلد له سك مستقيمة براقة تددم حين يقترب وصول القطار، وللقطار نفسه صوت يوقي نسمعه بترحاب .

يتقوس الاسفلت في الشوارع الخلفية متحولا الى حمى . وهناك بيوت عائلة وستبروك - تحوله نباتات العيرانيوم - وعائلة هورسفوك وعائلة مُت . ويتكسر

(١) من المجموعة التصعيبية التي تحمل عنوان نفس العنوان والتي نشرت عام ١٩٦٧ .

الرصفيف . ويتصاعد غبار الحصى كالنَّفَس خلف العربات . وأنا نفست يدي من
الحب وتقاعدت .

الطقس

في الغرب الأوسط ، في منطقة البعيرات الدنيا ، السماء ثقيلة ومنقبضة في الشتاء ، ويكون يوماً نادراً - يوماً تدور التعليقات حوله - اليوم الذي تنفرج فيه السماء وتسمع للقلب بالصعود . انتي أقوم بالعد وفيما أنا أكتب هذه الصفحة يكون قد مضى أحد عشر يوماً منذ رأيت الشمس .

بيتي

هناك صنف من شجرات الغرب العديمة الرؤوس خلف منزلي ، قطعت لاخلاء مكان لمرور الاسلاك الكهربائية . وبقيت جذول عالية ، طولها عشرة أقدام ، وأنا أسلق هذه الجذول كصبي لأقرب البلاد وهي تبعي بعيداً عنِّي . انها حقول عادية ، أكثر وعورة بقليل مما يجب أن تكون، بما أن البرك تتكون فيها ربيعاً . التربة العليا رقيقة ، ولكن نسبة الاحجار فيها معتدلة . تزرع الذرة في أحد الاعوام ، وفول الصويا في العام التالي . عند النسق تضفي النجيمات لوناً قاتماً على الشجرة الوحيدة - وهي من شجر اللاريس - التي تقف في الوسط . حين تتحرك السماء ، تتحرك الحقول تحتها . أشعر في مكمني أنني قد ضيعت أعوامي . فالامر يبندو وكأنني أعيش الآن أخيراً في نظري ، كما كنت أحلم دائمًا أن أفعل ، وأعتقد عندئذ أنني أعرف لم أتني هنا : لأرى وبالتالي لأخرج وأتعرض لأشياء جديدة - يا الهي بأي حد من السهولة - كالهواء في نسمة . صحيح أن هناك لحظات - لحظات حمق ، نشوة على جذل شجرة - أكاد أن أكون فيها قد ضيقت ، منتاثراً حسبما أحب أن أفك كالبدار ، فانا الآن من النوع الذي وضع في موضع الاحمق الذي أجد فيه حباً متبقياً في وأود أن أتخلص منه ، ما فائدته الآن بالنسبة لي ، سكاكر أعطيت بعد عيد القديسين؟^(٢) .

(٢) في عيد القديسين The Halloween يدور الاطفال في امريكا من بيت لبيت وهم يرتدون أزياء تذكرية فتحنفهم كل عائلة قطعاً من السكاكر أو الحلوى أو الفاكهة .

شخص

هناك قطع أرضية خالية على كل من جانبي منزل بيلي هلسكلو . حين يتحسن الطقس تمتليء هذه الاراضي بزهور الخطمي . من الربيع الى الغريف يقوم بيلي بجمع الفحم والخطب ويضع الكتل والقطع في اكواخ قرب بابه ، فتدفعه نفسه هي عمله الدائب . أراه في أغلب الأحيان في الأيام العmiddleة يجلس على عتبة بابه في الشمس . الااحظ أنه يغمض عينيه نصف اغماضه وربما كان هذا السبب في أنه لا يقوى حين أمر به . حجم بيته هو حجم كراج لسيارة واحدة ، وهو قديم جداً . لقد خلع ملاءه في شبابه ، والآن تحمل الواحه لوناً رمادياً مشوهاً وباهتاً . وبيلي كذلك أيضاً . انه يرتدي معطفاً أسود باهتاً متكثلاً قصيراً حين يكون الطقس بارداً ، وفيما عدا ذلك فإنه يتوجول في نفس القميص والبنطال الفضفاضين اللذين يحملان بقعاً شحمية . وأميل الى الاعتقاد أن حمالة بنطاله كانت صفراء ذات يوم ، حين كانت جديدة .

أسلام

هذه الاسلام تسيء الي . لقد شوهت ثلاثة اشجار بسببها ، وهي الان تطمس وجه السماء . انها تتد كسياج أمام ناظري ، مسورة الغربان مع السحب . لا أستطيع الوصول اليها ، ولكنني ألتقي بمشاعري ، مثل عصا ، عليها . ما هو الشيء الذي يسيء الي ؟ ابني أقف على جذر شجرتي ، لقد بنيت رصيضاً هناك والاسلام تمنع خروجي . لذلك فان الاشجار المقطوعة والاسلام السوداء وكل الطيور فيما وراءها تنقضبني . عندما أسلل عبر سياج للوصول الى مرج ، هل أحس أبداً بنفس الشعور تجاه الحقل ؟

الكنيسة

للكنيسة برج مثل قبة ساحرة ، وخمسة طيور ، كلها حمامات ، تقع في الميازيب .

بيتي

تتعرك أوراق الشجر في النافذة . لا أستطيع ، بعد ، أن أخبرك مدى جمالها ،
ما معناها . ولكنها تتعرك حقاً . تتعرك في الزجاج .
... لكل أولئك الذين ليسوا بعشاق .

لقد سمعت باتيستا^(٣) يوسف بأنه ماسوني . ادعى ذلك مزارع كان قد رأه
في ميامي . انه شخص لطيف بقدر ما يمكن أن يكون أي شخص تود أن تقابله .
بالطبع لا يتحدث أحد عن كاسترو .

سياسة

لكل أولئك الذين ليسوا عاشقين يوجد القانون : ليحكم ... لينظم ...
لينقص . لا أستطيع أن أكتب شعر مقتربات كهذه ، شعر السياسة ، رغم أنني أحياناً
- غالباً - دائماً الآن - أعيش ذلك السلام القلق الناجم عن القوى المتعادلة التي
تصنعن دولة ، عندها أخاطب بتسمير أوراق ، اعلانات ، أوامر ، عبر أحشائي . مع
ذلك فاني لم أكن دولة معك ، ولم نكن كلانا معاً آية انديانا . باعتباري كتبة من
«بنادق پرشنغ»^(٤) في الوقت الحاضر ، فاني أجعل نفسي الوجه الصحيح !
يشد التشريع أعمائى . حسناً ، ان ملك الصف هو ملك الرابية . كنت تتهادين حين
تسيرين لأن نطفتي بين رجليك كانت تسقط على منشفة . كمعلم ، كشاعر ، كعاشق
مطوي - مثل السياسي ، مثل أولئك السكارى ، الذين يشعرون بالدوار ، أو أولئك
الذين يفلقون الصنبور فيما يتبولون بحماس ليلقوا الموعظ عن قوة أو اكمال ذلك
الجدول ، أو يتوقفون عن التقيؤ ليعدحوا الصفاء والعاطفة في قيئهم - أنشد ،
أتسل ، أخطب ، آمن ، أغنى -

(٣) باتيستا Fulgencio Batista y Zaldvir : ولد عام ١٩٠١ وكان رئيس جمهورية كوبا
من ١٩٤٠ الى ١٩٤٤ ومن ١٩٥٤ الى ١٩٥٨ . أطاح به فيديل كاسترو وهرب من كوبا في كانون
الاول عام ١٩٥٩ .

(٤) جمعية فخرية تابعة لل ROTC (قوات تدريب ضباط الاحتياط) .

عد الى انديانا - لم يفت القطار
(أم هل ستكون مسلحاً الى آخر الطريق ؟)
وداعاً ٠٠٠ داعاً ، آه ، سأكون دائماً في انتظارِ
انتظارك يا لاري ، أيها المسافر ،
الغريب ،
الابن ،
— صديقي —

طفلتي الصغيرة ، قصيدي التي أحفظها عن ظهر قلب ، ذاتي ، طفولتي .
ولكنني سمعت باتيستا يوصف بأنه ماسوني . ان هذا يجفف عطفى ، يذيب
كراهيتي . بعد أن أعود من الكراج حيث وصل ذلك إلى سمعي ، أطمر ررف
سيارتي الذي تم اصلاحه لأضعك ، وأصنفي إلى المعدن يلسع يدي بعده .

الناس

شعرهن في اللفافات ، ورؤوسهن ملفوفة بمنديل صارخة ، تتسع الامهات
الشابات ، اللواتي يملن إلى السمنة ويرتدبن البناطيل ، في محل الغسيل السريع ،
يدخن السجائر ويأكلن السكاكر ويشربن الكازوز ويتصفحن المجالات ويصرخن على
أولادهن رافعات أصواتهن فوق أزيز وضجيج الآلات .

في البنك كان شاب مهندم يفتح الباب لنفسه بفتحة . في الشارع يتحرك
أجداد ، يتمايلون برقة في حلم . أثناء حرارة الصيف القاتلة ، يقبعون على حواف
النوافذ ، وتتدلى أقدامهم ولا تقاد داخل الرف الضيق من الفلل الذي يلقى المعل ،
ويحدقون بثبات في الشارع . ليس باستطاعتي أن أقول أين ذهب وعيهم . انه
ليس في الأعين . ربما كان موزعاً ، كله حرارة وجلد ، كوعي الرضيع ، ولكن
أكثر اعتدالاً . قرب الزاوية يوجد عدد من الرجال الضخام الذين يلبسون ملابس
العمال مشغولين بالوقوف . تدور شاحنة لتوزن على الميزان في قسم العلف والعبوب .

تابع الصور على نافذة المعلم . حملت الربيع رائحة الماشية الى البلدة . دفعت أعيننا الى الداخل كأعين الرجال العجائز . وليس هناك من شخص يرحمنا .

معلومات ضرورية

يوجد مطعمان هنا ومكان لتناول الشاي . حانتان . مصرف واحد ، ثلاثة حلاقين ، لدى أحدهم ستار أخضر يغطي به واجهة محله . بقاليتان . وكيل لسيارات فورد . صيدلية واحدة ، ومحل خردوات واحد ، ومحل أدوات كهربائية واحد . عدة محلات تبيع العلف والعبوب والادوات الزراعية . دكان تحف واحد . صالة بلیاردو . محل للفسیل الآلي . ثلاثة أطباء . طبيب أسنان . سباك . بيطري . دار للدفن أدخلت عليها اصلاحات أنيقة بلون زهر العودان . عدة صالونات تجميل تفتح وتغلق مثل النباتات الليلية التفتح . محل متنوعات صغير ليس له أي عرض ولكن مؤلف من عدة طوابق . كوخ - صناعة منزلية - حيث تستطيع أن تطلب ، بعد أن تستلقى أو تجلس مرتبكًا ، أثاثاً صنع من قضبان محنية من الانابيب التي لا تصدأ ، ومن البلاستيك البراق ، والخيوط المعدنية ، والشيلاك المصفى . مقر للفيلق الاميركي ، وكشك لبيع جعة الجنود . وكالات صغيرة لهذا الشيء أو ذاك : أدوات تجميل وفراشي وتأمين وبطاقات معايدة ومنتجات حداечية - أي شيء - نماذج أحذية - تمارس تجارتها في القبعات والأكياس ، لدى تناول فنجان قهوة وادابة السكر . مصنع لصناعة أكياس الورق وصناديق الورق المقوى يقع في بناء أجري قديم يحمل عبارة « دار الأوپرا » ، لا زالت ذهبية بشكل خافت ، على سطحه ، مكتبة تبرع كارينجي بها . مكتب بريدي . مدرسة . محطة قطار . محطة مطافئ . مخزن أخشاب . شركة هاتف . دكان لعَام . كراج ٠٠٠ . منتشرة عبر المدينة من طرف الى آخر في خط على الطريق العامة ، محطات بنزين يبلغ عددها خمساً .

التربية

في عام ١٨٣٣ ، لخص كولين غوديكوتنر - وهو واعظ متوجول يحمل اسمًا مأخوذًا من حكاية خرافية - الوضع في بلدة في انديانا بهذا الشكل :

الجهل ونسله الوسخ . جفاف فكري عام . الامتناع التام عن الادب يمارس بشكل عام جداً . ليس هناك أي عالم في القواعد أو الجغرافيا، أو معلم قادر على تعليمها ، على حد علمي . . . ويحصل الآخرون لبعضة شهور في السنة على أكثر أشكال تعليم القراءة والكتابة واستعمال الارقام قدمًا ولا عقلانية . . . هل أنا بحاجة لتدذيركم بخشى الزواحف التي يمكن أن تترعرع في مثل هذه البركة الراكدة ! الغيرة الناعنة ؛ التعصب المتفاخ ؛ الشك اللولبي ؛ العمى الدودي ؛ الحقد التمساحي !

لقد تغيرت الأشياء منذ ذلك العين ، ولكن ليس في آية من النواحي المذكورة .

التجارة

تسد الأحصنة الخشبية قسماً من جانب واحد من الشارع ، يقوم رجال أقواء نحيلون تملؤهم المرارة يرتدون بناطيل وأحدية وقبعات رعاة البقر بتفریغ مدينة ملاه صغيرة . يقوم التجار بالدعایة لأنفسهم . ستكون هناك ركب مجانية ، موسيقى خشنة ، مواكب وسباق ، كازوز ، بوشار ، سكاكر ، أكواز ، جوائز وسحب ، مع كل ما يمكنك احتماله من قرص ودفع وزعيق وصياح وصرخ وخوار . يمر الأولاد على درجات مزينة ، عجلاتها دوائر ضبابية من الالوان ، تجر وراءها حفيقاً من الاوراق وكلاباً متهدجة . بعد برهة قصيرة يجري عرض للحيوانات المدللة له جائزة – كلاب ، قطط ، طيور ، أغنان ، مهار ، ماعز – لا يربع أي منها . تفرفر الفرافير . تتسلق الدواخة ببطء إلى السماء بالارتفاع الذي يمكن اقتحامه رجل طويل يقف على أصابع قدميه أن يصله، ويقيس العمال الساخطون طول وزن كل طفل بأعين غاضبة ليقرروا ما إذا كان لا خطر منهم على الآلات . يذيع مكبر كهربائي بصوت كصوت البوق أسماء المعهدية الكرماء . لا يسمحون في اليوم التالي للنفاية بالبقاء طويلاً في الشارع .

بيتي : البناء والهيكل

صادقني شيء من سوء الحظ ، أجنة ذابلة ، كما يقول أفلاطون^(٥) بغموض . ولقد سقطت - على مدى عرض أوهايو ومثل السماء على مائدة - بمقدار سقوط الشاعر ، إلى النوع السادس من الهياكل ، هذا المنزل في ب ، في انديانا ، بنوافذه الزرقاء والرمادية ذات التأثير السحري ، والاجزاء الداخلية السحرية المقدسة . وتحرس مدخله أشجار كثيفة دائمة الخضرة . وأنا أعيش فيه .

بينما أنا ضائع في صفوف الذرة ، أذكر احساسي ببنية عادلة أخرى ، وهكذا يقودني هذا الريف إلى المكان الذي أحتله بنفسي حين أكون في صحة جيدة . . . بشكل تام - إلى طرف كل من بيتي والهيكل . لا يلحوظ أحد ، حين يمرون ، أنني أطفع في طريق المدخل . بيتي ، هذا المكان والهيكل ، أتيته وأنا في حداد لأولد فيه . لأي شخص آخر هو سخيف تماماً : العب . لم يجب أن أشعر بفقد شيء كيف فجعت أنا ؟ لم تكن أبداً لي ؛ كانت خيالا ، دائماً فتاة متصببة ذهبية ، حافية القدمين ، لها تقوّز المراهق وتذوق الصبيان للرياضة وصيد السمك ، شخصية من توين ، أو أسوأ من ذلك ، من رايلى^(٦) . لا يمكن للسن أن يكون رحيمًا .

لا يوجد الكثير من تشابك الأيدي هنا . . . ليس في ب . لا يتلامس أحد إلا في ثورة الغضب في أحياناً متباude ، تتشابك ذراعاً فتاتين وتتمايلان في طريقهما ، بعد انتهاء المدرسة ، إلى البيت واللعب . لقد حلمت بأن شفتني ستطوفان على ظهرك كمركب صغير في نهر . سأتابع أحد العروق برأس اصبعي ، أمسك قدميك العافيتين بيدي العاريتين .

(٥) في حوارية «فایدرس» يقول أفلاطون : «المقدسات هي الجمال والعفة والطيبة وما شابه : وهذه تغدو أجنة الروح ، وتنميها بسرعة ؛ ولكنها حين تغدو من الشر والاثم وما هو عكس للخير ، فإنها تضيع وتسقط .

(٦) رايلى : James Whitcomb Riley شاعر أمريكي معاصر لمارك توين عرف بلقب «شاعر انديانا» .

نفس الشخص

يعيش بيلي هلسكلو وحده - من الصعب سبر مدى وحدته . يتحدث الي بنهم عن الطقس ونحن في مكتب البريد . يتراجع رأسه فوق سيل عارم من الكلمات ، وأعتبر أن هذا العنف هو دليل على شوقي للتحدث . هو بحاجة ملحة لحلقة ذقنه ، وقد غلت وجهه طبقات من غبار الفحم ، وهو يبصق حين يتكلم وتعبث أصابعه بملابسها البالية . يتهادى خارجاً حيث تهب الرياح حين أتركه ، وكيس من الورق مسحوق تحت ذراعه ، وتطاير أوراق الشجر حوله ، وتقدوني مقابلتنا يحزن الى البيت والى الشعر - حيث لا جواب . يفلق بيلي بابه ويحمل فحماً أو حطباً الى ناره ويغلق عينيه ، وببساطة ليس هناك طريقة لمعرفة مدى وحدته وفراغه أو ما اذا كان خاويًا وأجرد وعديم الحب مثل البقية منا - هنا في قلب البلاد .

الطقس

لأننا دائمًا بلا حظ هنا . هكذا الأمر تماماً - في الشتاء على سبيل المثال . أطراف الابنية ، الاسطعنة ، أغصان الاشجار رمادية اللون . الشوارع ، الارصفة ، الوجوه ، المشاهير - رمادية . الكلام رمادي والعشب حيث يكشف ما وراءه . كل مؤخرة ومقدمة ، كل رأس رمادي . كل شيء رمادي الشعر ، العيون ، زجاج النوافذ ، قوائم الباعة واعلانات السمسارة ، الشفاه ، الأسنان ، الاعمدة واللافتات المعدنية - رمادية ، رمادية تماماً ، السيارات رمادية . الاحدية ، الاطقم ، القبعات ، القفازات رمادية . الجياد والفنم والبقر ، القطلط المقتولة في الطريق ، السناجيب ذات المصير نفسه ، طيور السنونو والحمام واليمام ، كلها رمادية ، كل شيء رمادي ، وكل شخص يعيش هنا عديم الحظ .

سديم مماثل يحول سماء الصيف للون حليبي ، ويفلف الهواء رأسك وكتفيك مثل كنزة جلست فيها . في ضوء الصيف أيضًا تعم السماء لحظة حين تفتح عينيك . الحرارة مجرد تلهية لا نكاد - ونحن مغمومون في سوائلنا وتعسام في ثنايا أجسامنا .

نستطيع أن نفكك بأي شيء سوى أطرافنا الدبقية . تطوف رياح اعصارية وعواصف من الغبار جيئة وذهاباً عبر البلاد . في أماكن كثيرة ، حين تتعرض الريح لدفعة غير مكتنفة ، تندفع الريح ساكنة مسافة أميال ، مجتمعة القوة والعدة في اندفاعها ، والمكر والشدة ، حسب الفصل تماماً الاسيجحة الاوراق ، أوراق الشجر ، نفايات العقول ، البذور ، الثلج . أحياناً أعتقد أن الأرض مسطحة لأن الريح مهتها ، فهي تهب بشكل متواصل . على كل حال ، قد تنمو عاصفة في حقل ذرة تكون حرارتها كحرارة تيار من جهنم ، والتعرض لها هو واحدة من أكثر التجارب افزاعاً في هذه الحياة ، رغم أن لذعة نفس تلك الريح في الشتاء تكون أكثر اذلاً ، وبهذا المفهوم تكون حتى أسوأ . ولكن في الربيع يهطل المطر أيضاً ، وتمثله الاشجار بالجليد .

مكان

لا تعدو مدن كثيرة في الغرب الأوسط أن تكون أحياe فقيرة ريفية ، وهذا المجتمع يمكن أن يصبح كذلك بسهولة . خلال العقد الأول من القرن بشكل رئيسي ، رغم أن هناك أمثلة كثيرة أسبق ، انتقل المزارعون الأغنياء إلى المدينة وبنوا بيوتاً جميلة لتحتويهم عند تقاعدهم . كان الآخرون يرغبون في حياة أكثر اجتماعية ، وهكذا عاشوا في هذه البيوت ، وكانوا يركبون سياراتهم إلى حقولهم ك أصحاب الدكاكين الذين يذهبون إلى أعمالهم . هذه البيوت هي في حالة النزاع الآن مثل المبعدين الذين يقطنونها ؛ فهم يفقدون حواسهم ببطء - صمم ، عمى ، نسيان ، تعمتمة ، مشية غير آمنة ، رجفة لا تحكم فيها سلطنتهم عليهم . ستسكن هذه البيوت عائلات من نوع عائلة سنوب⁽⁷⁾ بعدهم : عائلات كثيرة الأفراد ، كاثوليكية ، ديمقراطية ، متدافعه ، حيوية ، فقيرة ؛ وبما أن الوالدين سيعملان في مدن قريبة أكبر ، فإنهم سيفلتون

(7) تظهر عائلة سنوب The Snopes في عدد من روايات وقصص وليم فوكنر التي تخطر أحداثها في مقاطعة يوكناباتوفا الجنوبية . وهذه العائلة تنحدر من عائلة بيضاء لم تكن تملك الأرض في القرن التاسع عشر ولكنها استغلت هزيمة الجنوبيين أصحاب الأموال لتسلق إلى الثروة والسلطة . ويتميز أفراد هذه العائلة بانددام الوازع والمعيار الأخلاقي .

أولادهم على أنفسهم وعلى الجيران المساكين إلى حد كبير مثلما أفلت الغان^(٨) الغرافي قطبيه الاسطوري . عائلات السنوب هذه ستضطط بتصليحات معينة للمواد التي يكون الناس الآخرون قد رموها ؛ وسيطلون نصف بيوتهم من الخارج ، ثم يتوقفون؛ ومن شبه المؤكد أنهم سيحتفظون بكلب مشاكس وبزوج من القطة يسيؤون تغذيتها لتخفيض عدد القوارض . سيجتمعون أكوااماً من المهملات التي قد تصبح لهافائدة في أقنيتهم الخلفية ، وسيوقنون سياراتهم في الامام ، وسيعيشون معظم الوقت وهم ينحدرون فوق المعركت ، ولن يعيروا أي اهتمام للأرض ، للمجتمع القديم ، للعادات شبه المقدسة ، للعشائر القائمة . لقد بدأت السيدات الارامل اللواتي أصابهن الضعف منذ الآن باستغدام شبان أفظاظ من عائلات من هذا الطراز لقص العشب وجمعه وتنظيف الاراضي التي سوف يرثونها .

الناس

بين النفايات من المحطة يجلس صبيان يدخلون بانتظام في سيارات معتمة ، تتدلى أذرعهم من النوافذ ، تبرق قمصان بيضاء وراء الزجاج . الساعة التاسعة هي أفضل وقت يجلسون في صف في مقابلة الطريق العام – اثنان أو ثلاثة أو أربعة منهم – يريعون محركاتهم . حين تسير على مقربة قد تزار سيارة فجأة في وجهك أو يومض زوج من الأضواء الامامية للحظة قصيرة . بعد لحظة تتحرك أحدهما خارجة ، والنفايات تدور في اثرها ، لتمضي ببطء وبنفاذ صبر جيئه وذهاباً في الشوارع المظلمة أو لتزار لمسافة نصف ميل في اتجاه الريف قبل أن تعود لمكانها وتدخل في الصف .

بيتي ، قطي ، ضيوفي

علي أن أنظم نفسي . يجب ، كما يقولون ، أن أرتب أحوالى ، أن أقي بهذه القطة من حضني ، أن أتحرك – نعم ، أن أعزّم ، أتحرّك ، أفعل . ولكن أفعل ماذا ؟

(٨) المقصود هنا جنكير خان ، وجيشه التترى هو المقصود بعبارة « قطبيه الاسطوري » .

ان ارادتي مثل النور الوردي الشبيه بالغبار في هذه الغرفة : ناعمة ومبشرة ومريرة
بشكل لطيف . انها تسمح لي بفعل ... أي شيء ... لا شيء . تسمع أذني
ما يصدق تحت سمعها : أكل ما يوجد أمامي : ترى عيني ما يتغير تحت بصرها ;
أفكاري ليست أفكاراً ، انها أحلام . انتي فارغ أو انتي ممتلئ ... حسب الاحوال ;
ولا أستطيع الاختيار . أغمس أنيا بي في قروتك وأحك عظام ظهره الى أن تنتصب
أذناه حباً . يا سيدتك - أتمت - على أن أنظم نفسي . على أن أرتب أحوالى .
يتقلب السيد تك على بطنه ، وكله نزير .

أسقط السيد تك بعد أن أفرك معدته . هيا . يأخذ في الابتعاد ببطء ،
ذيله الطويل يشكل قافية لغالبه الاربعة . أفك : ما أكثر حركته جمالاً : كيف
أنه بجمال ، مثلك ، يسيطر على حبه ، كيف أنه بجمال يتقبل . وهكذا أنهض
وأدور من غرفة إلى غرفة ، جيئة وذهاباً ، أحدق من غالبية نوافذ الاصدی والاربعين .
ما أحسن تلقي هذا البيت للحب أيضاً . وحين تغرجان مثل السيد تك ، تقع عيني
على الشجيرات . انتي لست هنا : لقد عبرت الزجاج ، عبرت أماكن الطابق الثاني ،
طررت مارأ بالاغصان ، بشجيرات التوت الرائعة ، إلى الأرض ، إلى العشب الكبير
البذور والأوراق في كل الفصول ؛ والامر نفس الشيء كما حين مررت فوقى
بجسدي الهرم المتقد ؛ انه باختصار نوع من الحب ؛ وأنا أتعلم الآن أن أدخل
نفسي ، بيتي ، جسمى ، بالقيام بالتودد للحدائق ، للقطط ، للمياه الجارية ، ومع
الجيران الذين يدفعون الوحدة عنى .

السيدة ديزموند هي صديقتي على الطرف الأيمن ؛ وتبليغ الخامسة والثمانين .
يبدي ضباب أبيض رقيق من الشعر ، دقيق ومتشابك ، جو عقلها . انها متشككة
بحكم العادة ، سريعة الغضب ، عصبية . الموصوص يهاجمون عند الظهر . الاطفال
يتطللون . حتى في هذه اللحظة يقومون بهز شجرة الكمشري ، يسرقون الرواند ،
يحفرون الفناء . بفعل العرارة يتيقظ الذباب الذي كان محبوساً عند شبک النوافذ
ومخدراً بفعل الصقىع ، ويأخذ في الطنين وفي تجريح القماش المعدني واخافتها ،
رغم أنها صماء بالنسبة لي ، وبالتالي فهي لا تستطيع سماعه . تصر الالواح الخشبية ،
وتتجول نسمات الريح كالسمك في الغرف الجوفاء . ان ما تسمعه هو نفسها ، لحمها

وهو يتداعى ، فالموت فقط سيحفظها من هذه الجهود اليومية ، التي تصعد عليها كالسلم ، ومن كل هذا الانتظار القلق ، تتساءل هل حان الآن . كلا ؟ اذن : هل حان الآن ؟

لا تتبادل الحديث . تزورني لتتكلم . مهمتي أن أتمت . تتحدث عن أحفادها ، عن ابنتها التي تعيش في دلفاي ، عن اختها أو زوجها – كلاهما متوفى – أصدقاء غامضين – ميتين – أعمام وعمات وأخوال وخالات غامضين – مفقودين – جيران قدامى ، أعضاء في كنيستها أو في ناديها – ماتوا أو ينمازعنون ؛ وبهذا الشكل فإنها تجمع أطراف حياتها باندفاع مرعب : أنها فتاة ، زوجة ، أم ، أرملة ، كل ذلك في نفس الوقت . كل ذلك في نفس الوقت – شيء مرعب – ولكنني أصدقه ؛ أطرف بعيوني توقعاً للتصفيق . حديثها سياج – ستار منزل ، نافذة مثبتة ، باب قد أغلق – اذ لا أحد يموت وهو يتناول الشاي في المطبخ ؛ وفيما تتكتف أعواomasها وتتدخل ، أعتقد حقاً بقصر الحياة ؛ أتعرق في عجبي ؛ الموت هو الكلب الذي يطوف هناك في الشارع ، ذكر البط الناضب ، عنكبوت غرفة النوم ، العفريت الذي أتى ليأخذها ؛ ويختصر لي أنني في جلستي المصغية الصبي الذي عانيت هراء جدي بأدب مماثل تماماً ، أنني ، الآن ، كل مراحل حياتي ، مهمل ، متداخل الزوايا كورق لعب أسيء تكديسه . هكذا كنت ، حين أحبتتك ، كنت أستطيع أن أكون كل رجل وشاب و طفل – أقل بكثير مما يكفي – وأنت ، مخلوقة غامضة بشكل شديد الغرابة ، قابلتني ، كبة مقابل بستوني ، لعبة بعد لعبة ، المجرى الكامل لطقمينا .

سيدتك ، أنت تشرفني . أنت لا تجلس فقط في حضني ، ولكنك تبقى حياً هناك ، متقوقاً كالجبن . أشعر بك تهمهم طوال قيلولتك الطويلة . أنت آلة ولست آلة . أنت حي ، حي تماماً ، ولا يعني ذلك شيئاً بالنسبة لك – لكن الكثير بالنسبة لي . أنت قط – لا تستطيع أن تفهم – أنت قط ببساطة شديدة . ليست طبيعتك شيئاً يوجب عليك الارتفاع إلى مستوىه . أنت ، ولست أنا ، تسكن : في البيت ، في البشرة ، في الشجيرات . نعم . أظن أنني ساعتمر برجاً على رأسي كقبعة ؛ أتحول إلى كنيسة ؛ أتهم الناس . ولكن السيد تك له ذيل يستطيع الانتفاض ،

ليس بحاجة لأن يطير بمخيلته . المخالف ، وليس الوزن المقوى ، تجعل كفوفه شعرًا؛ وبينما يقوم بالتمهيد . . . التمهيد العشن ، يلعق لسانه نظافته . آه يا سيد تك ، انتي أعرفك ؛ أنت قضيب كهربائي . امض الآن ، هيا . السيدة ديزموند لا تعبك . تظن أنك ستتشبّك نفسك بين رجلها وأنها ستقع . انك تقتل طيورها ، وهي تعلم ، وتمشي على سطحها والموت بين فكيك . يجب أن أجمع نفسي لوثبة . ما هو عمرى الآن ، انتي أتساءل . لا يقولون دائمًا أن القلب يحافظ على الوقت الصحيح . السيدة ديزموند تدق . يخطر لك أنها يجب أن تكون دقات خافتة ، ولكنها تخبط . لقد أحضرت لي خيارة . اعتقاد أنها تعتقد أنني امرأة . ادخلني ، يا سيدة ديزموند ، أشكرك ، كوني أنيستي ، أنها تبدو جميلة ، وتناولني الشاي . سأشرحها طازجة مع الكريمة لغدائى ، كل شريحة مخيلة مثلى .

سياسة

يا أيتها القوى المتفرقة والمنعزلة جمیعاً ، غنى ، وغنى بطريقة يبدو معها غناها على بعد انسجاماً ، مسرحية لسترندبرغ ، خاتم صداقة . . . سعيدة — سعيدة — سعيدة جداً — فيما تمضي هنا متشابكي الأيدي ، جيئة وذهاباً . كان اتحادنا غنا ، رغم أننا كنا صامتين في الأغانيات التي كنا نغنيها مثلما تكون النغمات المفردة صامتة في سيمفونية . دون أن تكون صاحبين بأي معنى ، كنا نذهب إلى دكان العلاق معاً ولم نسمع أبداً النشاز في موسيقانا ولم نر أنفسنا قدررين أو رخيصين أو سخيفين . مع ذلك فان بعض القطط كانت ترتدي أحذية أفضل من تلك التي ألقيت علينا عبر أغاني حبنا . اصمتى . كوني صبوره ، حاذقة ، سياسية . ولكن كليفلاند قتلتكم ياسيد كرين .^(٤) ألم تكن سياسياً إلى حد كاف ومغرماً بتلقي الضربات ؟ كقطعة من المجاري تنوّعت المدينة من مقدمتها ثلاثة ميل بعيداً عن التاريخ — خلف متناول البحارة العطوف . لكنني لست شاعراً يضع

(٤) هارت كرين Hart Crane (١٨٩٩ - ١٩٢٢) : شاعر أمريكي ، ولد في بلدة صفيحة في بلدة صفيحة في أوهايو ونشأ في كليفلاند ثم انتقل إلى نيويورك حيث عمل كاتباً للإعلانات وقام بأعمال يدوية مختلفة في أوهايو . وقد قام بالانتحار غرقاً في خليج المكسيك .

باريس في محاباه في شبابه ليطلق نفسه من أيداهو أو - تخيل ذلك - من ميسوري.^(١٠) ياالهي ، قلت ، هذه بلادي ، ولكن هل يتوجب أن تمتد بلادي بعيداً إلى تيري هوته أو ويتيينغ ، أن تمتد إلى غاري ؟

عندما أعلن الروس للمرة الأولى اطلاق قمرهم رفض الكثير من الناس بالطبع تصديقهم . فيما بعد ثار آخرون غاضبين لأنهم أرسلوا كلباً حول الأرض . لا أود أن أخرج ذلك الكلب الهجين من ذلك الشيء المعدني الطائر اذا كان لا يزال حياً حين هبوطه ، هكذا قال متعقب كلاب منطقتنا ؛ أي شخص يعرف أنك اذا حبست كلباً وحده ليتقلب على هواه فان أول شيء يعزم على القيام به حين تفريج عنه هو أن بعض شخصاً ما

هذا الغرب الأوسط . نحن نشاز من الأجزاء والناس وتناغم من البلدان . كشخص أصايم السمن في كل شيء الا في قلبه ، نعمل أكثر مما يجب ؛ نظرتنا ليست مدنية حقاً باتاتاً ، وليس ريفية باتاتاً ، انتا نكير ونمكث في نفس الشيء ، كما تغيرت أليس وبقيت في قصتها .^(١١) أنت شقراء . أضع كفي على بطنك ، أشعر به يختليج من اختلاجي . انتا دائماً نركب سيارات كبيرة العجم في الجزء من البلاد الذي أنتمي اليه . كيف يمكن أن تكوني عزاء لي الآن .

معلومات ضرورية أخرى

طول البلدة هو بالضبط خمسون متولاً ومقطورة ودكان وبناء متفرق ، ولكنها في بعض الأماكن ليس لها عمق شوارع . يزداد عرضها فيما تتجه نحو

(١٠) هناك تلميح هنا لازرا باوندوت س. إليوت . فالاول من مواليد ولاية أيداهو الأمريكية وقد عاش في لندن وباريس وايطاليا من ١٩٠٨ حتى نهاية الحرب العالمية الثانية والثاني ولد في ولاية ميسوري ، وبعد تخرجه من هارفارد انتسب إلى جامعتي السوربون وأوكسفورد ، وأمضى معظم حياته في انكلترا .

(١١) في كتاب لويس كارول Lewis Carroll «أليس في أرض العجائب» تشرب أليس من زجاجة كتب عليها «أشربني» فيتضاءل حجمها ، وتأكل من قالب كانوا كتب عليه «كليس» ولكنها لا تعود لحجمها الطبيعي مما يدهشها . ولكن حين تأكل القالب بأكمله ، ينمو حجمها .

الجنوب ، ويكون نموها دائمًا على الجانب الشرقي . أكثر المساكن بيوت مزارع واسعة إلى حد جيد ولونها هو اللون الأبيض المعهود ، تحوطها شرف ونواخذ ضيق عالية ، رغم أن هناك عدداً كبيراً من النوع الأكثر فخامة - مزخرفاً ، منقوشاً ، ذات أبراج ، تزيينه الواح خشبية تقف على زواياها أو حوافارها ، نواخذة عند الدرج ذات زجاج مغبر وفيه الكثير من الحديد المزخرف الملآن بالاستدارات الفاخرة - وبعض هذه يبدو كقلاء في آجره الأكثر ندرة . الاصطبلات القديمة تستخدم ككراجات الآن ، وتكون الأرضي واسعة لاحتواهن مع حدائق الخضار والزهور التي - في نهاية الأمر - تزرعها الأرامل وتعتنى بها وثم تختفي داخلها كلية . الظل فسيح ، العشب جيد ، السماء لون بنفسجي خريفي مجيد ، أشجار التفاح ممتلئة وحرماء الطرقات هادئة وفارقة ، تسربت حبوب النورة من سلاسل العربات المحولة إلى تركتورات لتنقش الشوارع بلون الذهب وبأجزاء العرانيس المعمرة ، ويكون المرء أحمق اذا ما أراد - وهو في نعمة مثل هذه - أن يعيش في أي مكان آخر في العالم .

التربية

تحترك باصات تشبه حيوانات برترالية ضخمة عبر نور الصباح الباكر إلى المدرسة . سيلعلم الأطفال هناك القراءة وسيحذرون من الشيوعية . من قبل الآنسة جانيت جيكس . هذا ليس اسمها . اسمها هو هيلين الفلانية - سكوت أو جيمس . معلمة لعشرين سنة . لقد اهترأت حتى الآن ، دققة ناعمة ، ولها وجه ، كما يقول ولفرد ، مثل فأس طلبت بالبريد . صوتها أخش ، وهي مصابة بالسعال . لأنها تصرخ بالشتائم . يحدق الأطفال ، وجوهم فارقة . هذا هو الأسبوع الثالث عشر . انهم متادون على الأمر . عليكم جميعاً ، تصريح ، عليكم جميعاً أن ترسموا صوراً لي . كلا . إنها سيدة - سيدة شخص ما . وبصمت يشارعون بالعمل بينما تقوم الآنسة جيكس بغير الملاقط في شعرها . يقول ولفرد فاساً ، ولكن لها تلك النظارات الملونة القديمة الاطار ، وشعر يغزوه الشيب ، وذقن تقاد تكون لها شمازة . على أن أركز تفكيري . على أن أتوقف عن اختراع الأشياء . على أن أسلم نفسي للحياة ؛ فلتدعوني شكلـاً : هذا ما يقولونه في مجلة الحكمة الشهرية كل

يُوْمٌ . كَفِى ، كَفِى — لَقَدْ صَرْفْتُمْ وَقْتًا كَافِيًّا فِي الرَّسْمِ ؛ وَيَقْفَ الْأَطْفَالُ وَقْفَةً رَسْمِيَّةً كُلَّ صَفَ بِدُورِهِ لِيَقْدِمُوا عَلَيْهِمْ عِنْدَ مَطاَولِهَا . لَا ، انْهَا تُلْبِسُ اطْهَارًا ؛ وَلَكِنْ ذَنْنَهَا عَدِيمَةُ الْفَمَازَةِ . سَيُحْتَاجُ الْأَمْرُ إِلَى أَكْثَرِ مِنْ مَلْعُونَةٍ كَبِيرَةٍ مِنَ الْمَلَامِعِ لِتُعْلِيَهُ ذَلِكَ الْوَجْهِ . وَهَذَا تَقْوِيمُ بَعْبُوسٍ بِتَقْلِيبِ أُوراقِهِمْ ، مَتْفَحَصَةٌ خَيَالَهَا المَرْسُومُ بِالْكَرْبُونِ عَلَيْهَا . لَنْ أَتَجَرَّأَ . . . أَنْ أَسْمَحَ لِطَفْلٍ . . . بِوَضْعِ خَطِ حَوْلِيِّ . . . رَغْمَ أَنَّهَا بَيْنَ الْفَيْنَةِ وَالْأُخْرَى تَبَسَّمَ كَشْقَ في شَفَرَةِ ، فَانْ هَذِهِ الرَّسْمُونَ فِي النَّهَايَةِ تَجْعَلُهُمْ كَثِيرَةً . لَا أَسْتَطِعُ أَنْ أَتَحْمَلَ — كَيْفَ تَسْتَطِعُ أَنْ تَطْلُبَ؟ — أَنْ يَقْوِمَ أَحَدٌ . . . بِرَسْمِيِّ . يَشْتَعِلُ غَضْبُهَا . هَذَا سَبَبُ طَلْبِهَا : شَعْلَةٌ . هُنَاكَ تَنْتَظِرُ عَيْنَاهَا ؛ يَشْرُقُ الْلُّونُ الْزَّهْرِيُّ فِي نَظَارَتِهَا ثُمَّ يَخْبُو . انْهَا يَقْطَعِينَةً ، وَغَضْبُهَا يَتَنَفَّسُ كَالشَّمْعَةِ بِدَاخِلِهَا .^(١٢) كَلَا ، تَصْرُخُ ، كَلَا — وَالرَّسْمُ الْكَارِيُّكَاتُورِيُّ يَرْتَجُفُ — كَلَا يَاجُونَ مُوكُ ، يَاجُونَ سَتِيُوارَتْ مُوكُ ، هَذَا لَا يَصِلُحُ . تَطْبِيرُ الصُّورَةِ مِنْ بَيْنَ أَصَابِعِهَا . لَقَدْ جَعَلَتْ عَضْلَاتِي نَامِيَّةً أَكْثَرَ مَا يَجُبُ .

أَنْهُمْ فِي شِعْرِيِّ . أَتَذَكَّرُ أَصْدِقَائِيِّ ، زَمَلَائِيِّ ، طَلَابِيِّ بِأَسْمَائِهِمْ . أَسْمَاؤُهُمْ هِيَ مِيَّبُوبُ ، دُرْمَاؤُسُ ، أَبْسِيدِيزِيُّ . أَسْمَاؤُهُمْ هِيَ غَلَادِيوُسُ ، كَالُو بِلَادِرُ ، الْأَمِيرُ وَالْأُمِيرَةُ أُولِيُّوُ . هَايِرُونِيَّمُسُ ، الْكَارِدِيَّنَالْ مَمُ ، السِّيدُ فَتْشُوُ ، الْهُودُجُ الْحَرِيرِيُّ ، سَبُوتُ .^(١٣) أَنْتَ أَحْيَانًا تُومُ سُويِّرُ ، هَكْلِبِرِيُّ فَنُ ؟^(١٤) الْوَقْتُ صِيفُ دَائِمٍ ؛ رَدْفَاكُ وَسَادَتِيُّ ؛ نَطْفُو عَلَى عَوَامَةٍ ؛ ظَهَرُكُ هُوَ نَهْرُنَا . أَحْيَانًا أَنْتَ الْمِيجَرُ بَارِبَارَا^(١٥) ، أَحْيَانًا الْهَمَةُ تَقْتَلُ الرِّجَالَ فِي الْمَرْكَةِ ، أَحْيَانًا أَنْتَ نَاعِمَةُ كَرْشاَشِ منَ الْمَاءِ ؛ أَنْتَ خَبْزُ فِي فَمِيِّ .

(١٢) مِنْ عَادَةِ الْأَطْفَالِ فِي عِيدِ الْقَدِيسِينَ أَنْ يَقْوِمُوا بِتَجْوِيفِ يَقْطَعِينَةِ وَوَضْعِ شَمْعَةِ دَاخِلِهَا .

(١٣) الْكَثِيرُ مِنْ هَذِهِ الْأَسْمَاءِ وَالْأَسْمَاءِ الَّتِي تَلِيُّ لَهَا مَعَانٍ مُبَاشِرَةً أَوْ ارْتِبَاطَاتٍ بِاعْمَالٍ أَوْ شَخْصِيَّاتٍ مُعَيْنَةٍ . دُرْمَاؤُسُ مَثَلًا هُوَ اسْمُ فَارٍ يَظْهُرُ فِي « الْيَسُ فِي أَرْضِ الْعَجَابِ » وَأَبْسِيدِيزِيُّ هِيَ كُلَّمَةٍ تَقَالُ لِلْأَطْفَالِ لِتُشَجِّعُهُمْ عَلَى التَّهْوِضِ أَوِ الْقُنْزِ أَوِ مَا شَابَهُ وَبِيَكِيلُ يَعْنِي مَغْلُلٌ . . . الخَ .

(١٤) شَخْصِيَّاتٍ مَارِكُ تُوِينَ تَظَهَرُانِ مَعًا فِي « مَغَامَرَاتِ تُومُ سُويِّرِ » وَفِي « مَغَامَرَاتِ هَكْلِبِرِيُّ فَنِ » .

(١٥) الشَّخْصِيَّةُ الرَّئِيْسِيَّةُ فِي مُسْرِحِيَّةِ جُورِجِ بِرْنَارْدُشُو الَّتِي تَعْلَمُ نَفْسَ الْاسْمِ .

لا أنهمك في شعرى . أنسى أصدقائي وزملائي وطلابي وأسماءهم : غراموفون ،
بلغون ، بيكل ، سيرينيد .. مارج ذ بارج ، أرينا ، أبرهوبت .. دكتور ديلدو ،
آل الضباب .. فانا لست في ب ، في انديانا : عاطل عن العمل وفارغ الصبر ، وعديم
العب والوقت والنقود ، نافذ العجز والجسم ، في نوبة مزاجية ، ياسيدة ديزموند ،
نافذ الشاي .. اذن أغلقني قبضتك ، أيتها الكلبة ، ياسلة الموت ؛ اذهبني واقرعني
باباً آخر ؛ اذهبني وموتي ، ياعزيزتي .. موتي ، أيتها السيدة الهرمة السماء عن
الحياة .. أسقطني أنفاسك .. أسقطني مثل لوح متجمد .. ان الشعر الشائب ينمو من
أنف عقلك .. أنت الآن جمجمة ، تتتساقط البشرة الأمامية من أسنانك .. هل ستدور
نيرتك البلاستيكية أكثر من عظامك ، وتلون تكشيرتها ؟ وهل لازال منحدر بطنك مليئاً
بشعر بندقي اللون ، أم أنك صلعاء كالخندق ؟ .. كلبة .. كلبة .. كلبة ..
أردت أن أكون مشهوراً ، ولكنك تعجبين لي الهرم - خوائي .. ما هو ذلك الشيء
الذي ظننت أنه سيرتفع كالمنطاد بي فوق البقية ؟ العب ؟ أين أنت ؟ .. أحببني ..

التجارة

التجارة سيئة بالنسبة لمعظم البشر . لقد امتصت المدن القريبة كل شيء ما عدا التجارة المحلية . باستثناء العلف والبذر وأدوات الزراعة ، فإن فرصتك هي أن تبيع فقط ما يهروه المرء خارجاً من بيته لشرائه . توقفت وكالة شيفرونليه، وفريجيديز . ترك مصنع للصناديق طابعه المتبقى . منشأة الخشب قد أمضت ، حتى الآن ، ستة أشهر منذ ذهابها . يتغير أصحاب محطات البنزين بشكل أخرق ، يفتح مطعم ، وتغلق بقالية . ذات يوم أتوا وقتلعوا الأفاريز من دكان تصليح الساعات وأسلقوها إعلانات انتخابية على النوافذ . ممزقة عرضانياً الآن ، بفعل الأولاد ، لا تزال تعثك على التصويت لنصف رجل معروض باللون البرتقالي كان وهو كامل قد فشل قبل عامين في النجاح بالانتخاب . في كل مكان ، يتكلم الماضي بهذه الطريقة ، وفي أغلب الأحيان يتكلم عن الفشل . المعلافات الفارغة ، اللافتات القديمة والتجهيزات المقرفة ، القاذورات في العارات ، العلام المتقشر والميازيب

الصدئة ، الأقفال الثقيلة والألواح المهترئة : كلها تقول الأشياء المزعجة نفسها . ما الذي تراه التوافد العديمة البصر ، أتعجب ، حين تلقي الشمس ظل شخص عابر عليها ؟ هنا يبرز درج نفسه باتجاه الشارع – معتم ومهدم وغدار – ودائماً أشعر ، حين أمر به ، أنني إذا قمت بالصعود بعذر وانعطفت عند زاوية المنبسط ، فسأجد نفسي خارج العالم . لكن لم تكن لدى الشجاعة قط .

ذلك الشخص نفسه

تلعق الأعشاب ببيلي ٠٠ في مطاردة الخطمي ، تصماعد في كتل خشنة في كل الاتجاهات حوالي مقدمة بيته . يضطر بيلي لأن يهرس دائرة قرب بابه كما تفعل الكلاب أو القطة مستديراً حوله ليحصل على دفء العش ، فهي كثيفة جداً . ما يضايقني هو أن الشتاء سيجدد الأعشاب منتصبة ويابسة لتلتقي الشرارات التي تنشرها مدخنة بيلي العديمة الملائط . من الصريح أن العرائق ممتعة هنا . صفاراة البلدة – التي تصفر فيما عدا ذلك عند الظهر فقط (وليس هناك ظهر يوم الأحد) – تشير إلى اتجاه العريق بواسطة طول وعدد صفراتها ، يهرع رجال الأطفال المتطوعون في سياراتهم وشاحناتهم ، وتفرغ البيوت أصحابها كل مرة كرسم ايساغي في كتاب للأطفال . هناك الكثير من الدرجات ، أيضاً ، والكلاب النابعة ، وأحياناً – المجد لله – يكون العريق هنا في البلدة – أرض خاوية من العشب وبقايا الزرع تلتهب . ولكنني لا أفضل أن يحدث لبيلي أو لبيت أو أرض بيلي . بأنانية واضحة أريده أن يبقى كما هو – يعد عياداته وأخطابه ، يجلس في حافة بابه في الشمس الباكرة الخفيفة – رغم أنني غير متأكد مما يعنيه وجوده بالنسبة لي ٠٠ أو لأي شخص . ومع ذلك ، فاني لا أتوقف عن التساؤل فيما إذا أعطيت الوقت الكافي هل أستطيع يوماً ما أن أجدد صورة في لفتنا تصفه بصدق ، وتبز بشكل غني فقره ووحدته .

أسلاك

حيث تجلس طيور السنونو كالقبضات . تطير الحمام من برج الكنيسة . الضباب تأخذ الأسلاك طابعاً مختلفاً ، ترتفع وتلتوي . لو كانت تقود اليك ،

لعرفت ماهي . يمكن للأفكار التي غالباً ما تخطر ، كالزرازير التي تحتشد في هذه العقول في المساء لتنام في الأشجار الغافية ، أن تشكل مجموعة من المرات مثل هذه ؛ يمكن لها أن تخوض العلو الطبيعي للهواء لما يقارب مجثم الطائر . ولكنها لا تقود اليها .

التي تصف جمالها الأغاني
بأنها تجعل العجوز شاباً في ثوان .

انها تثبتني .

لو استمررت في السير ، في مزاجي العالي ، لوصلت الى الو باش . (١٦) انه ليس مزاجاً أختار أن أستحضرك فيه . تتدلى التشابيه مني كالعلوي الرخيصة . في هذا الوقت من العام يكون النهر بطيئاً وضحلاً ، تتكسر الضيقاف الصلصالية تحت الشمس ، تفاجيء الأعشاب المرتفعة الرملية . الهواء رطب وأنا أترعرق . من المستحيل أن تخطر للمرء قافية في هذا الغبار . كل الأشياء - السماء وحقن الذرة والعدل والاقحوانات البرية وملابسي القديمة ومشاعري غير المكونة - تبدو مصنوعة للشراء بالتقسيط . نعم . ياللمسيدع . انتي أعناني عيد ميلاد صيفي ؟ ولا أستطيع السير تحت الأسلاك . تتناثر طيور السنونو مثل كميات من العصى . حقاً ، الأسلاك أصوات في شرائط نحيلة . انها كلمات مفتولة في حبال . قضبان اتصال .

الطقس

أفضل لو أن الطقس كان محظى اللوم لما أنا ولما هم أصدقائي وجيراني - نحن الذين نعيش هنا في قلب البلاد . من الأفضل أن يكون الطقس ، الريح ، الثلج الشاحب الذي يعاني النزع .. الثلج - لم لا يكون الثلج ؟ ليس هناك في الواقع الكثير منه ، ليس حول البعيرات الدنيا على كل حال ، ليس بشكل كاف ليتفاخر المرء به ، ليس بشكل كاف ليكون ذا نفع . يتعدد والذي كيف كان الثلج في ولاية داكوتا يعرف سطوح الاصطبلات في الأيام الخاوية ويقوم هو وأصدقاؤه

(١٦) Wabash نهر يمر في ولايات أوهايو وانديانا وايلينوي ويصب في نهر الأوهايو .

بالزلزال على القشرة التي تتشكل لأن الثلج يعرف بعنف هائل . في بيبيجي عرف عن الأشجار أنها تنفجر . انه ليكون شيئاً مثيراً للاهتمام – اذا قامت الأشجار في دافنبورت أو فانسيفييل أو كاربونديل أو نايلز بعمل « بوم » في أحد الشتاءات – « بوم ! » « بوم ! » « بوم ! » على طول الشوارع الرمادية ، القابلة للالتهاب ، المريضة بالثلج .

تقوم أمطار خريفية باردة بتعتيم الأشجار أو الهواء مثل الليل وتملأها بالبذور التي تهبط بالمظلات . من ذا الذي يود أن يعيش في فصل غير فصله ؟ لكنني لا أزال أشك في أن السر هو في هذا الثلج ، سر مرضنا ، اذا ما استطعنا فقط أن نشخصه ، اذ أننا جمياً ننما ننانزع مثل شجرات الدردار في اربانا . هذا الثلج – مثل بشرتنا يغطي البلاد . فيما بعد سيقوم الغبار بالعمل . في الوقت الحاضر – الثلج . ولكنه ثلج دون أي ضحك فيه ، حلوى رمادية شاحبة تغطي بشكل رقيق قطعة خبز يابسة ، واذا بدا هذا وصفاً غريباً ، فإنه صحيح على كل حال . بالطبع يسود الهباب كل شيء ، ولكن باستثناء ذلك ، فإننا لا نشعر أبداً بالبرد بشكل كاف هنا . لا نستطيع المحافظة على ندف الثلج حين تسقط حين ترد ، اذ أنه اذا انخفض درجة حرارتنا ، فإنها في الحال ترتفع ثانية ، تماماً كما في الصيف تتراوح بنفس الطريقة العقائد . لكن أفرض ٠٠٠ افرض أن عليها أن ترتفع في أحد شهور آب ، أن تصعد وترتفع ، ثم تثبت فوق المائة مثل الصقر حتى نهاية كانون الأول ، أية صرارة يمكن أن نصنعاً من أنفسنا – من شيكاغو الى كايرو ، من هاموند الى كولمبس – أية وديان موت جميلة .

مكان

كنت أفضل لو كان الطقس . انها تدفعنا للانطواء في أنفسنا – مصير شيء الحظ . بالطبع هناك ما يكفي لتعريف تعجبنا في أي مكان ؛ هنا ما يكفي لأن يُحب ، في أي مكان ، اذا كان المرء قوياً بشكل كاف ، اذا كان المرء جاداً بشكل كاف ، اذا كان المرء عميق البصيرة ، صبوراً ، لطيفاً بشكل كاف – مهما كلف الأمر ؛ وبالتأكيد من الأفضل العيش في الريف ، العيش في مرج عند ملتقى أنهار ، في أيوا أو ايلينوي

أو انديانا ، على سبيل المثال ، أكثر من العيش في أية مدينة ، في أي ضباب غارق من المخلوقات البشرية ، في أي بستان زاهر من الآلات . يتعتم أن يكون ذلك من الأفضل . المدن متورمة ومسمرة بالناس . يتعتم أن يكون من الأفضل . لم يكن الإنسان أبداً بيئه صالحة للانسان - للعراذان ، ربما ، تعيش العراذان جيداً ، أو للكلاب أو القطط والمرصار البيتي .

وما أطول الشارع ، هذه الأيام . هذه الجدران غير المتناهية ساقطة لدرء مد الأرض . يمكن للأجر أن يكون جميلاً ، ولكننا غطيناه بالتدريج بتقيؤات صناعية رمادية . لا يجعل الزمن الاسمنت ودوداً ، والاسفلت دائمًا يبلغ - مثل أمريكا - الواحدة والعشرين . إلى أن تتكسر إلى قطع صغيرة كالكاتو البائت . الأجر ، الاسفلت ، الاسمنت ، اللافتات الراقصة والاعلانات المبهجة ، علف وغائط السيارة ، قمامات السكان : هذه تشكل ، تزين ، تفطلي شوارعنا ، وليس هناك مكان ، هذه الأيام ، ليس في استطاعة شوارعنا الوصول إليه .

ليس لدى رجل المدينة أي شيء طبيعي يقياس به نفسه . حدائقه نباتات ترعرعت في أصنف . لا شيء يستطيع أن يعيش ويبقى حراً حيث يقطن هو سوى الحمامات والزرزور والستونو والعنكبوت والمرصار والفار والمعث والذباب والعشب الضار ، وهو يندب حتى وجود هذه ويبني خلطه ليسمها . حديقة الحيوانات ؟ ثمة حديقة حيوانات . من خلال قضبانها يعدق رجل المدينة في القطة الكبيرة ويمضي باسم مثلياته . في حياته - للأسف - بين الناس ومعجزاتهم ، يظن رجل المدينة أن حياته تعتمد على أن يقيم بشكل من الأشكال ، نوعاً خاصاً من الوفاق مع الآخرين . روائيو المدينة ، الأحياء الفقيرة والعشود ، يدعونه الحب - ويكسرون أقلامهم .

لقد تخوف ورد ذورث من تراكم الرجال في المدن . لقد تنبأ « بعطفتهم المخزي

للتعریض الشتیع ، (١٧) وبعض جو عهم للعب . وهم يقطنون المدينة ، بين الكثیرین جداً ، يقطنون في حر وصخب الحركة التي لا تنتفع ، شؤون الانسان عابرة — هذا كل شيء . انه ليس من المدهش أن روائی الأحياء الفقیرة والمدن والخشود يعتبرون الجنس مجرد حک للتفریج عن دفقة وأننا أكثر ما نكون انسانیة حين نجلس على مقعد دورة المياه وأن أصدق صورة للحياة هي في المرور الكامل عبر أنابيب المياه والمجاري .

ذاك الرجل ، سجيننا في المدن لا زال يحافظ
على عطشه المولود معه الذي لا ينطفئ
للمناظر الريفية ، ويعوض عن خسارته
بمناویات اضافیة ، أفضل ما يمكن أن يجد .

تعالی الى الريف ، اذن . يعرض الهواء نفسه بخفة وحلوة لحواسنا الرقيقة . هنا ، تمزق التراكتورات الزائرة الأرض . يتتصاعد الغبار وراءها . يجلس السائقون متراجرين تحت مظللات زاهية . يرتدون قبعات مبردة ويديرون عجلة القيادة ناظرين الى الأخاديد التي شكلوها خلفهم ، وتصدح ترانزيستوراتهم . قریبون من الأرض ، أكذلک هم ؟ رفاق جيدين للترابة . أخبريني : هل يعيشون بانسجام مع الفصول المتناوبة ؟

انها كذبة الشعر القديم . ان المزارع العدیث يستعمل مواد کیماویة في اسطوانات او أکیاس وآلات ذات أسنان وكرات ومخالب ومخازن صغیرة معدنية وحسابات الكلفة . الطبیعة بمفهومها القديم ليست ذات أهمیة . انها غير موجودة .

(١٧) يصف وردزورث في مقدمته للطبیعة الثانية من قصائد غنائية (١٨٠٠) « التراکم المتزايد للناس في المدن ، حيث ينبع عن تماثيل أعمالهم توق الى العدث غير العادي ، الذي تلبیه ساعة بعد ساعة وسائل نقل الاخبار .. تقوم الروایات المعومة واللامسی المريضة والنبیة وسيویل القصص الشعیرية التافھة والمتصرفة بدفع اعمال الكتاب السابقین التي لا تقدر بشئن الى النسيان . حين افکر بهذا الظبا المخزی للتعریض الشتیع ، فانتی اکاد اخجل لكونی تحدثت عن الجهد المتواضع الوجود في هذه المجلدات كرد عليه .. »

ان ارتباط مزارعنا الصوفي الوحيد هو ارتباطه بالانجذاب . و اذا لم يستطع ان يلاحظ ان البقر والذرة معركتان كيماوية مختلفة النوع، فليس له ان يتوقع النجاح . ليس من الضروري الافتراض بأن أبقارنا ذات مشاعر ؟ وليس لدى جارنا أيضاً مشاعر بمقدار ما كان لديه ؟ لكن فكر بالأمر بهذا الشكل للحظة ، انه تستطيع التصحيح للاتهامات البشرية فيما بعد ؛ كيف يشعر المرء حين يرعى هذه العجول ذات القرون و ذات الشفاه المطاطية ، الزجاجية ، المعدنية والعيون التي لا لطخة فيها ؟

الناس

لا تزال العمدة بت قادرة على قيادة سيارتها - فورد مربعة عالية - رغم أنها تمشي بصعوبة وبعказ متينة . لها نظرة ماثية ووجه ممتليء أملس رغم سنها وشعر أسود فاحم تسرحه بشكل كعكة . لها ابتسامة أبطأ من أي شخص رأيته أبداً ، ولكنها تكره الكلاب ، ومنذ فترة غير طويلة قصمت ظهر أحداً حين حصرته في زاوية في حديقتها . أنها تخبرك بهذا لتثبت حيويتها ، وتشكل ابتسامتها برقة بينما ترفع قبضة عكازها الى مستوى عينيك .

البيت ، نفسني ونافذتي

نافذتي قبر ، وكل ما تعوديه ميت . لا ثلج يهطل . ليس هناك أي سديم . أنها ليست ساكنة ، ليست صامتة . صورها ليست حيواناً ينتظر ، فالحركة ليست عرضاً تطبيقياً . لقد رأيت البحر يتغاذل ، الحياة تمر كالفقاعات داخل جسم دون أي أثر ، مجالاتها كتيمة كمجالات الصودا . تهتز الاوراق . يتمايل العشب يزقزق عصفور ، ينقر الارض . يحافظ دولاب سيارة ذو دوائر مفلقة على أشعته الصلبة . هذه الصور أحجار ؛ أنها تنصب تذكارية . يمكن بحر تحت هذا البحر : فليرحه الله . . . ليرح العالم وراء نافذتي ، وأنا أمام انعكاسي ، فوق هذه الصفحة ، ظلي . الموت ليس ساكناً ، ليس صامتاً ، باعتبار أن الصمت يتضمن هدوءاً هابطاً ، والسكون يتضمن توقفاً ، احتواء ، ضماً : فالموت هو الزمن في ساعة ، مثل السيد تك ، كهربائية . . . كالريح عبر شاعر متهيج . ويطفو قرح عيني الى المرئي قبلة الزجاج ، يضيب ريفه ويسبك نفسي . يرتفع الضباب ببطء عن الحقول في الصباح . ليس

هناك الآن من يقول : ترمي الارض أفطيتها خلفها ؛ انها تنفس من النوم . لم الشعور أحمق ؟ الصورة يونانية أكثر مما ينبغي . كنت أحدق فيك بشبق لدرجة أن جسمك كان يتورد خجلا . تصوري : تعجبني : أن تستطيع عيني أن تسبب ازدهاراً كهذا . آه ، ياصديقتي ، وجهك شاحب ، الطقس غائم ؛ لقد أسقط شارع عبر ذقنك ، الاشجار العارية لا تقوم بفعل شيء ، تنمو للبيوت جذور في مستطيلاتها ، يقف برج كنيسة منتصباً في رأسك . تتكلمين عن العب ؛ هاتي اذن قبلة . الحافة باردة . في الصباحات الجليدية ينهض الضباب ليعيبني (كما كنت دائماً تفعلين) . آه لقد كانت طريقتى ، كما أظن ، مثل أنفاس في قرد من المطاط . رغم ذلك ، على الطريق بمحاذاة الوباش في الصباح ، رغم أن الاشجار أحياناً تخفي وراء الضباب ، تطفو انعكاساتها برصانة على النهر ، تناقش الضفاف ، أشجار الجميز في صفوف فرنسية . بشكل ساحر ، يميل العالم . أنتي أميل إلى الاعتقاد أن الذين ينمون في الأسفل فقط هم الذين يعيشون (لن أستطيع ربع خمسة وعشرين لهذه الفكرة من « مجلة الحكم الشهيرية ») ، ولكنني أجد أنتي أكتب أن الذين يعيشون في الأسفل فقط هم الذين ينمون ؛ وانتي أتمسك بما أكتب ، بغض النظر عما أعرفه حقاً . كل كلمة من كلماتي مقلوبة ، أو معكوسة - أو أنا كذلك . لقد تمسكت بك ، أيضاً ، بتلك الطريقة . لقد كنت شرطية بشكل كلي ، خاضعة لتغيري . كنت أستطيع نفخ نهادك بقبلة ، أن أبدد بشرتك برقتي ، أن أدخلك من الداخل وأن أجعل حبي يخرج مثل جنس طازج . الحافة باردة . الصدق بارد ، ياحبيبتي الداخلية . تبدو الشمس ، عبر الضباب ، مثل خوخة على شجرة الفردوس ، أو ندبة على انحدار بطنك . أيتها يزحف العشب بالصقيق . نتقابل عند هذه النافذة ، العالم وأنا ، دون أناقة ، سابحو الزجاج ؛ ونتأرجح في الاتجاه الخطأ واحدنا نحو الآخر ، فيبدو العالم في الداخل . العالم يا للضخامة والوقار والهلاك في ذلك العالم : العالم ، بيتي وشعري . لكل شاعر حبيبته الداخلية . القصيب الصغير ليس قضيبى ، أو أي من هذا الضباب . انه ملكه . رماه عبر ما هو أنثوي في لأسجل هذا . هذه البيوت الخشبية في ساحاتها وشوارعها الرمادية وممراتها الهابطة،أشجارها المنتصبـة اسمك قد كتبت بحنين عبر أنفاسي في الهواء المبيض ، الطيور الشاحبة : انها توجد

فيَّ الآن بسببه . بأي تركيز حدقَت ٠٠٠ ليس من الممكن لشجيرة في اهتياج ورودها أن تزدهر بنفس الجمال الذي ازدهرت بها في ذلك الحين . لقد كانت نظرة أود لو أعطى لها هذه الصفحة . لأن ذاك الشعر : أن تخرج الداخل ، أن تغير .

سياسة

الرياضة والسياسة والدين هي الأشياء الثلاثة التي يشفف بها ذوو الثقافة السيئة . إنها جروح الغرب الأوسط المتقيعة المفتوحة . بشعة المنظر ، مصدر للسخط الدائم ، تتعصّب قوة الجسد . تبدد عليها كميات مرعبة من النقود والوقت والطاقة . العقل الريفي ضيق وعاطفي ومتهور حول هذه الأمور . الطمع ، مهما كان قصير النظر ومبشرًا ، لا يستطيع وحده أن يشرح ذلك . لقد عرفت رجالاً ، مثلاً ، كانوا السنين طويلاً يصوتون بوضوح ضد مصالحهم . وكذلك لم أحظ أبداً أن آراءهم المسيعية الفظة منعتهم من العث على تفتیت روسيا أو الصين أو كوبا أو كوريا . وهم يميلون لوزارة فريقهم المحلي : لديهم رغبة تعصبية في الانتصار ؛ الصراخ هو حقهم ؛ وإذا ساءت الأمور ، فإنهم يميلون إلى طرد المدرب . إذا اعتبرنا كل الأشياء أذن ، فإن برش اسم جيد^(١٨) . إنه يمثل عصا الملعوب ، عكاز مروض الأطفال الطائشين .

النسيان – هل ذاك هو هدفهم .

آه ، لقد كنت جديداً كما اعتقدت . بداية جديدة : بطن أنثوي جديد ومناخ جديد وببلاد جديدة – هناك كنت ، وكنت رائداً ، ولم يكن لي تاريخ ، تلك اللغة تؤذيني ، أيضاً ، يا عزيزتي . لن تسمعها أبداً .

معلومات ضرورية أخيرة

نادي عرض مؤثثي البيوت العديدة ، نادي عرض بيوت المروج ، نادي عرض بيوت الساهرين خارج بيوتهم .
H , WSCC , WCTU , VFW , FFF , IOOF ٤ -

Birch شجر البتولا الذي تستعمل قضبانه كعصي ، وتطلق الكلمة نفسها على العصا المصنوعة من خشب هذا الشجر .
(١٨)

و ٤٠ و ٨ و بسي أيوتا تشي و PTA الكشاف الصبيان والفتيات ، أقواس قزح ، الماسنيون ، دار الهندود وربيكا . أيضاً نادي الماضي الغابر المجيد لدار ربيكا . كذلك الموظ وسيدات الموظ . حيوانات الالك ، المصور ، طائرات الزرياب والنجمة الشرقية . النادي الأدبي للنساء ، نادي الهواية ، نادي الفن ، جمعية الشروق ، جمعية دوركاس ، الاخوات البيشيانيات ، رفاق الشباب العجاج ، الفيلق الامريكي ، ملحق الفيلق الامريكي ، الملحق الفتى للفيلق الامريكي ، نادي العدائ ، نادي « البردج للمتعة » ، نادي « ما الذي يمكنك فعله ؟ » نادي « فلتجتماع معـاً » ، نادي « الشلة » ، نادي « ما يستحق الاهتمام » ، نادي « فلنساعد بلدتنا » ، نادي اللا اسم ، نادي « لا تنسني » ، نادي الارجوحة المرحة (١٩) ٠٠٠

التربية

هل اختفت قطعة ربع دولار من جزدان بولا فروستي ؟ تخيل تعاريف ذلك الوجه : لا يستطيع أي قلم رصاص أن يعدهـه : الشمع الطري غير ملائم ؛ قد يقوم بالعمل سلك دقيق يقوم بقصص قصيرة . تفهم بولا فروستي وكرستوف روجر شيريل بايبس الشاحبة الملطخة . ولكن آنسة جيكـس ، لقد رأيتها . الآنسة جيكـس مفتاخـلة جداً إلى حد أنها تكسر قلمـها . ما المفقـود أيضـاً ؟ سـاعـين مـخبـراً سـرياً ، جـون : فـتشـ مقـعـدهـا . لـبـان ، سـكـاـكـر ، أـورـاق ، أـقـلـام رـصـاص ، دـحل ، مـمـحـاة مـدـوـرـة - مـنـ ؟ لـصـة . لا أـسـتـطـعـ مـرـاقـبـتها طـولـ الـوقـت ، اـنـتـيـ هـنـاـ لـأـعـلـم . شـيرـيلـ المـسـكـيـنـةـ الشـاحـبـةـ ذاتـ الفـماـزـةـ ، كـمـاـ يـتـضـعـ ، لـاـ تـسـتـطـعـ اـعـادـةـ القـطـعـةـ النـقـدـيـةـ لـأـنـهاـ أـخـذـتـهاـ إـلـىـ الـبـيـتـ وـصـرـفـتهاـ . سـنـدـيـ وجـانـيسـ وجـونـ وـبـيـتـ - أـنـتـ الـأـرـبـعـةـ الـذـيـنـ تـجـلـسـونـ حـولـهاـ - سـتـكـوـنـونـ مـخـبـرـيـنـ طـلـيـلـةـ هـذـاـ الفـصـلـ لـمـرـاقـبـتهاـ . لـصـةـ . طـلـيـلـةـ عـمـلـيـ . تـسـتـدـيرـ الآـنـسـةـ جـيكـسـ ، وـتـفـتـحـ قـبـضـتهاـ ، وـتـسـتـدـيرـ منـ جـدـيدـ . تـصـبـحـ ، سـأـتـولـيـ أمرـكـ . مـجـرـدـ الـفـكـرـةـ . لـصـةـ . طـلـيـلـةـ أـعـوـامـيـ . ثـمـ تـكـتـبـ عـلـىـ السـبـوـرـةـ اـسـمـ شـيرـيلـ باـيـبـسـ وـتـعـتـهـ رقمـ « خـمـسـةـ وـعـشـرـونـ » معـ عـلـامـةـ سـنـتـاتـ كـبـيرـةـ . تـقـوـلـ : الـآنـ يـاـ شـيرـيلـ ، لـنـ يـمـعـيـ

(١٩) من الواضح أن هذا تعداد لنوادي والجمعيات والمؤسسات المختلفة في بلدة ب . وبعض هذه الأسماء هي أسماء نواد وجمعيات منتشرة في أرجاء الولايات المتحدة .

هذا حتى تحضري قطعة النقود من بيتك ، من بيتك الى هنا مباشرة ، تقول الآنسة جيكس وهي تنقر على طاولتها .
وذلك يستغرق ثلاثة أيام .

شخص آخر

كنت أجمع أوراق الشجر بال مجرفة حين عرفني العم هالي على نفسه . قال ان اسمه يأتي من النجم المذنب ، وأن أمه ولدته قبل الأوان في رعبها منه . فكرت بهبز (٢٠) الذي عجل بولادته الخوف من اسطول الارمادا الاسپاني ، وهكذا صدقت العم هالي لأكرم الفيلسوف ، رغم أن العم هالي كذاب ولا يبلغ المئة والتاسعة والعشرين ولا الثالثة والخمسين التي يجب أن يكونها . كانت الاوراق في ذلك الغريف قد أحرقت نفسها على الاشجار ، كان رأس الورقة قد التفت ، والآن تزاحت بصخب في الشارع وتكسرت على شرائط مجرفتي . كان العم هالي نفسه (مثل السيدة ديزموند والتاريخ بشكل عام) أصم وحقوداً في نفس الوقت ، وقد دفعني هبوطاً على درجات قبوه الى غرفة خصمت هناك لأكمام الجرائد التي بلغ علوها السقف ، صناديق من المنشورات والرسائل والبرامج ، رفوف من ألbumات الصور ، دفاتر القصاصات ، حزم من الاعلانات والغرائب المطبوعة ، أعلام ورایات ، وأكمام مائلة من المجالات المغيرة المخصصة في معظمها للسيارات والاخلاق المسيحية . رأيت تفص طائر وصينية من الفراشات وبوقا وقبعة قش ذات شريط وكل أنواع الطرر من بوطة الى مشجب . كان لا يزال يملك ويصنع للعرض ذراع القيادة الخاص بسيارته الاولى ، مساحة كتانية ، قفازات ومنظار السواقة ، صور على طول العائط تمثله وأصدقائه وسياراته المختلفة ، طلقة من العرب الاولى ، اسطوانة لاغنية «رومانا» (٢١) مسمرة من خلال ثقبها الى عمود ، عكازات ومظللات أنيقة ، أحذية من كافة الانواع (حذاء طفولته ، وقد كسر نعلاه ، رفع بحزن الى تحت أنفي - لم يكن قد طلي بالبرونز ، ولكنه قال أنه سيسعى لطلائه قبل موته) ، صناديق لا تعد من المطالبات

(٢٠) توماس ديز Thomas Hobbes فيلسوف انكليزي ولد عام ١٥٨٨ وتوفي في ١٦٧٩ .

(٢١) أغنية ظهرت عام ١٩٢٧ وحققت شعبية كبيرة . كانت أغنية فلم يحمل نفس العنوان .

والدبابيس والمسايد والحلبي واللعي والمفاتيح (لم أكدر أراهم - كانوا يتذوقون كاللعي من راحتبي) ، صور لقلب البلدة عندما كان مجرد ممر بجانب محطة القطار ، كرة أرضية ملونة باللون البراق فيها كسر في بولندا ، بندقيات عتيقة ، شكلات أحزمة ، أزرار ، صحون وفناجين وصحون فناجين تذكارية (لا أستطيع أن أذكر كل الأشياء - لن أفعل ذلك) ، ولكنني أذكر كيف هربت بخجل ، بوقاحة ، بشكل مفاجئ ، قصة جيدة في فمي ولكن الموت في منكري ؛ وكيف أنتي فيما بعد أحرقت أوراق شجري بانهماك ، بصلاح ، كأنني كنت أمهر العالم من سنواته . أنتي أتساءل الآن ما إذا لم تكون هذه البلدة - حياتها ، وحياتي الآن - حقاً اسطوانة مثل «رومانا» كنت أديراها على جهاز اسطوانات جدتي الخشبي الفاخر من طراز فكترو ولا خلال الأيام الممطرة الموحشة حين كنت صبياً .

الشخص الأول

بيلي هو مثل الفحم الذي وجده : مبعثر ، موضوع في غير مكانه ، متراكك . السماء ليست تعزية . بيته وجسمه ينمازان معًا . نوافذه مغطاة بالواح خشبية . والآن لم يتبق منه سوى يديه . أعتقد أن عينيه مصابتان بالزرق . على كل حال لا يكاد يبصر ، وهو ينزع العشاش الضارة من فنائه على يديه وركبتيه . ربما هو جراح يظهر جرحًا أو عاشق حسي متقد . أرافق - علي أن أقول - بتوجس . مثل أجهزة كشف الألغام ، تمتد يداه في دوائر أمامه . كانت حلمتك في لون عينيك . حسى . تشابك ورقى . خيوط سميكة . انه ينعني مقترباً ، يلتقط شيئاً فضياً ، ويمسك به قرب انفه . ورق قصديرى ؟ غطاء زجاجة ؟ قطعة نقود ؟ انه في داخله - ماذا ، أنتي أتساءل ؟ هل معرفته أكبر الآن لأنه يلمس كل شيء بأصابعه ولأنه عليه أن يت sham كي يرى ؟ انه من القسوة الرومانтикаية أن يفكر المرء بهذا الشكل . انه ينعني على ذراعيك مثل نسمة . لقد كتبت لي : انه أمر غريب حين لا نفهم . أكتب بدوري : أظل أنتي حين أحببتك وقعت في موتي .

بيلي ، اتنى أستطيع أن أقرأ لك من بدوز(٢٢) ؛ من المعتدل أنه رجلك ؛ لقد صبر على النزاع حرر دمه من شرائينه ؛ وقال أن هناك الكثرين من العمى المرضى بالحب مثلثي يستلقون بجانب آخر عظام أنفسهم السابقة ، ممتلئين بالروح والكلام ، بالرغم من ذلك ، مثل السيدة ديزموند أو العم هالي ودولاب الملاهي أو العم بت أو الآنسة جيكس أورومانا أو مكبر الصوت ؛ لكنني أعكسه أخيراً ، يا بيلي ، دون أي دليل سوى التبعع ، وأعلن أنه رغم أن أعضائي الداخلية قد التهمت منذ زمن طويل ، فإن الدودة التي ابتلعت أجراي لا تزال تنبض وتومض مثل قصر من الكريستال(٢٢) .

نعم ، كنت أصفر . كنت أنا العم هالي ، الرجل المتحف والنجم المذنب القليل الظهور . هاهي قطعتي الأولى من المؤخرة . لم تكن منبسطة إلى هذا الحد في تلك الأيام ، كانت لها استدارة أكثر ، وعصير أكثر . وهناك النطفة التي سقطت مني ، موضوعة بأنقة في برميل وعليها وصف واضح . انظري إلى هذا الشريط كأطوال أمتعائي التي اختزنت قيمي فيها ، دودة الكلمات غير المتناهية التي كتبتها ، مئة مليون اصدار أو أكثر : آه لقد كنت رجلا تماماً منذ البداية ؛ حتى حين كنت بلاوعي في مهدي ، من ملتقي الفخذين إلى الجمجمة ، كنت نسيجاً قابلاً للانتصار ؛ رغم أنني في معظم الحالات - حسب الطريقة التي يوافق أفلاطون عليها(٢٢) - كنت أقوم بالاتصال الجنسي بواسطة العين . لا تهتم يا هلسكلو العجوز ، أنت أعمى .

(٢٢) توماس لوفل بدوز Thomas Lovell Beddoes (١٨٤٨-١٨٠٣) : شاعر وكاتب مسرحي إنكليزي . قطع شريان رجله اليسرى عمداً وفي المستشفى مرق الرباط الذي كان يغطي الجرح مما سبب الغرغرينا واستئصال الرجل ، وبعد أشهر من خروجه من المستشفى سمع نفسه . الأبيات الختامية في قصيده « أسطر في جنيف ، ١٦ تموز (١٨٢٤) تقول : « بعض البناسين / يستلقون الآن مع العظمية الوحيدة ، آخر عظمة / من عظام نفوسهم القديمة ، وتلك الدودة الباقية وحدها / التي أكلت قلوبهم : والبعض الذين دفنوا حديثاً يشاهدون / لهم التعب يباء ، مثل قصر مستعمل ، / لشخص غريب ، ويررون دخول / رياح ومية الهرزة الأرضية العائدة للحفرة ، / أو دخول أرواح الأطفال في حفراتها للعب » .
(٢٣) الاشارة هنا هي إلى الحب الأفلاطوني وإلى اعتقاد أفلاطون بأن العيون هي نوافذ الروح الذي ورد في حوارية فايدروس .

انتا تنزل الظلام حين ناوي الى السرير ؛ نطمس مثل اوديب^(٢٤) العضو المسن فعلاً . كل القطمط رمادية ، كما يقول السيد تك ؛ وهكذا تحت ظل الزرق أنت كيس رمادي أيضاً ، ولا يمكن تمييزك عن العجولد .

يجب أن أجمع نفسي ، أن تكون لي قبضة ، تماماً كما يقولون ، ولكننيأشعر أنني مسكون ، حائر ، موضوع في غير مكانني . لم أجدد شباب بيتي ، ولكن جددت شيئاً خوفته . حين تصادين تعلقين بشجر الخطمي . انتي أميل الى القول أنك لست نصف الكسيح الذي هو أنا ، لأنه لم يبق مني شيء سوى الفم ، ولكنني أقاوم الدافع . انه كذبة أخرى من أكاذيب الشعر . ان أعضائي كلها هناك ، رغم أن فشلي هو في هذا المجال – في جذر تجربتي . شاعر الروحيات ، ياريلكه ، ألم تكن كذلك^(٢٥) ولكن ما الذي قلتة ؟ الشعر هو الحب – داخلاً وخارجأ – تربيت جسدي . لا أستطيع تحمل سفسططات جديدة من سفسطاتي عن الروح والعقل والتنفس . الجسم يعادل الوجود ، واذا انخفض وزنك فانت أقل .

تفاحات منزلية

لم أكن أعرف شيئاً عن التفاح . لم يجب علي أن أعرف ؟ لقد حلَّ ريفي في طفولتي ، وحلمت أنني أجلس بين البراعم كالنحل . لقد أغفلت أن أرش شجرة الكثري أيضاً . جلت مرتين تحتهما في البداية ، مبدياً الاعجاب بأغصانهما المنخفضة القوية التي كان يجب أن أقلماها ، وفيما بعد هلت للأزهار . بعد فترة وجيزة من تشكل الشار حدثت تساقطات – ليست كثيرة – تفاحات بحجم الأحجار الضخمة الى حد ما جعلتني أتمايل على كاحلي حين أسر في الفناء . أحياناً كانت قطعة سحقها أحد كعبى تلتتصق بالعناء لترسم أثراً في البيت . قمت بتجميع البعض وألقيتها من فوق السياج . لو كان هنا مقلع لكان ذلك رائعاً . قاسية ، خضراء بشكل غير مغر ، التهمتها الديدان . قبل زمن طويل لاحظت أن الديدان التهمتها كلها . حتى حين احمر التفاح ، وأنار شجرته ، كان في قيد الالتهام . أما الطيور فقد فضلت

(٢٤) الاشارة هنا هي الى انتزاع اوديب لعيته في نهاية مسرحية سوفوكليس .

(٢٥) رainer Maria Rilke (١٨٧٥ - ١٩٢٦) الشاعر الألماني المعروف الذي كان كثيراً ما يكتب عن الحب والدين .

الكمثرى ، التي كانت ثمارها صغيرة – أعتقد أنها تدعى كمثرى سكرية – قشرتها سميكه من الأخضر المائل الى الرمادي الذي يميل حين النضج الى القرمزى . وهكذا سقطت الثمار ، ومرة قمت بصنع مربى تفاح بقطع المثاث منها الى أربع وانصاف ولكن في الغالب لم أقم بعمل أي شيء ، الى أن فجأة ، وبين عشية وضحاها كما بدا الأمر لي ، في تلك الحرارة الایلولية المتأخرة البشعة التي غالباً ما تتعرض لها في انديانا ، بافتتنني مشكلتي .

لقد أتت طفولتي في الريف . أذكر الان الذباب على مائدة غدائنا الثلجية . بينما كنا نزير الطعام من المائدة كان يعط ، ويمرغ نفسه باصرار ويهادى الى الفئات ليأكل حيث كنت أقتل الحشود منه بأداة قتل الذباب . كانت لعبة مسلية تماماً أن أفاجئه وهو يقلع للطيران . كنت أضرب بعنف اذ أنتي كنت لا أمانع حدوث بعض اللطخات ؛ اذ بالامكان غسلها . كانت الأداة مربعاً من الشبك يغطي حوافها قماش أحمر . لم تكن تدفع الهواء أمامها او تعطى الذباب أي انذار . من المحتمل أنه كان يظن أنه اصطدم رأسياً في طirانه بشبك نافذة . لم ينزل الفسل النقطة الزهرية اللون حيث كان يموت كما كنت أتوقع ، وبعد سنوات من الاستعمال كان غطاء مائتنا يبدو منقطاً بنقاط زهرية اللون باهته .

أصبح الريف طفولتي . كان الذباب يضفر نفسه على الورق اللاصق في بيت جدتي . أستطيع أن أشم رائحة الفرن والبقالية والاصطبلات ودكان الألبان في البلدة الصغيرة في داكوتا التي عرفتها كصبي ؛ عرفتها كما حلمت أنتي سأعرف جسمك ، كما لم أعرف أي شيء من قبل أو بعد ؛ عرفتها كما يعرف الذباب بالمعنى الصادق الخالي من العفة : البيت المعترق ، المبلل بفعل خرطوم المياه ، الذي كان يجتذب ضباباً من العشرات ، مثل دخان ناره الأزرق ، وعصابات من الصبية المبللي الشفاه . ان الذباب دائماً يترك انطباعاً في نفسي ؛ انه حي بشكل شديد الاصرار . كان الان يغطي الأرض تحت أشجارى . كان بعضه ذباباً عادياً ؛ وكان هناك الذباب الضخم الأزرق الاخضر ؛ كانت هناك أسراب من ذباب الفاكهة أيضاً ، ومن خنفسياء القمامه ذات البقع الحمراء ؛ كان هناك بعض الزنابير ، وعدة أنواع من النحل والفراش – أحجار طاولة ، الكبريتات ، الملوك ، الفواصل ، علامات الاستفهام – واليعاسيب الرقيقة .. ولكن في الغالب ذباب

المنازل وذباب الأحصنة ، ذباب وذباب أكثر في تجمعات كبيرة حول الثمرة المتعفنة . أحبوا الكمثرى . أكلوا من الداخل . اذا التقطت ثمرة كمثرى فانهم يطيرون ، وتصبح الثمرة قشرة وسويقاً . كانوا في كل مكان كانت الشمار فيه : حيث لازال في الشجرة - تفاح كالعش بالنسبة لهم - أو حيث سقطت الثمار على الأرض ، تصر نفسمها حين تدوس .. لم يكن هناك مجال لتعاشي ذلك . دنون الذباب، بينما كان يتمتع بوليمة العصير الحلو . لم يكن يستطيع أحد الاقتراب من الأشجار ؛ لم يكن أستطيع تسلقها ؛ لهذا قررت أخيراً أن أجهد نفسي بالعمل مثل هرقل . كانت هناك سلال فاكهة في المخزن . جمعتها وأخذت بالانعفاء تحت الأغصان وبالتقاط البقايا . متعمماً في رائحة الثمر الفنية العبقة ، بدأت أنا نفسي أدمدم . تجوفت الشمار لدى اللمس . كشف التقاطي لها أنه كان في التفاحات العمر اللامعة عائلات من الخنافس والذباب والبق ، تلتهم جوانبها الداخلية العفنة . كانت هناك جداول من الذباب ؛ كانت هناك بغيرات وشلالات وأنهر من الذباب ، بحار ومعيطات . كان الأذين أقوى وأعلى من أزيز الن Gul حين كان يأتي للبراعم في الربيع ، رغم أن الن Gul كان هناك ، بين الذباب ، يتتجاهلي - يتتجاهل الجميع . بينما كان عملي مستمراً وكان العصير يغطي كفي وذراعي ، كانت تقوم بتشكيل كُم ، أسود ومتعرك ، مثل الصوف ذي العقد . لا يمكن لتربيت أن يكون كاملاً بشكل عديم الاكتئاث إلى حد أكبر من ذلك التربيت . ومع ذلك فقد نهضت بخوف ، صادماً رأسي بالأغصان ، والتفاح يضربني قبل سقوطه متوجراً بالبق . أخذت أهز يدي بعنف وحدة ولكن بقي الذباب عالقاً بالغلاوة . أخذت أرمي بعناقيد كاملة في السلة من مسافة عدة أقدام . حين كانت التفاحة أو الكمثرى تصل ، كان يرتفع بانفجار تشبه الذرات لبرة ، وبانسجام سكري . لكن علي أن أعترف أنه رغم اشمئزازي لم تكن يدي حية قط أكثر مما كانت تلك اللحظة ، أو لفترات أكثر تناوباً ، ولم تُقبل قط بمثل تلك النعومة . كانت هذه المئات من الأقدام خفيفة . حين أخذت أنظف يدي منهم ، ظهرت أن خرطوم الماء كان مضخة . ما الذي فانتني ؟ الطفولة هي أكذوبة الشعر .

الكنيسة

ليلة الجمعة . تجلس بنات ترتدي تنانير قاتمة وقمصاناً بيضاء في صفوف

ويصرخن كجودة . يحملن أقماعاً متدرية محشوة بأوراق سوداء وبرتقالية يهزّنها بعنف ، ومكبرات صغيرات توجهن ، وفقاً للتمريرين ، صياحهن من خلالها . تقفز قائداتهن - فتيات لم يكدن يصلن سن البلوغ - ويتمايلن ويفتلن تنانيرهن الى ما فوق سراويلهن . ويمد الشبان أيديهم وهم يقفزون ويتسابقون عبر دوائر من النور الكهرماني ، وتلتمع أجسامهم . في صوت مهديء - رغم أن ذلك لا يعدّث كثيراً - يمكنك أن تسمع حفيظ الأذدية الرياضية على الأرض . ثم يبدأ الصراخ الثانية ، ثم يستمر . وينضم الآباء والأمهات والجيران في نباح نابض موحد - صرخة المجتمع بأكمله - اذ في هذا الملعب كل جسم يصبح الأجسام التي في جواره ، مضغوطين كما هم معاً ، الفخذ لصق الفخذ ، والارتعاشة نفسها تجري داخلهم جميعاً ، وتندفع نحو نفس الانفراج . الكرة فقط تتحرك برصانة عبر هذا الضجيج الأخاذ . في اطاعتها للقانون لا تقاد تتكلم ولكنها تضرب ضربة ثنائية هادئة وتعيش في أمان .

التجارة

هذا هو أسبوع عيد الميلاد وال محلات ، لكي تستقبل تدفق الزبائن الذي تأمله تبقى مفتوحة في المساء . بامكانك رؤية الثلج يسقط في أقماع مصابيح الشارع . تمتليء الشوارع - غير منزعجة . تتدلى خيوط من الأنوار الحمراء والخضراء فوق الشارع الرئيسي ، ويلبس برج المياه نجمة . كانت واجهات المحلات قد زينت بدون ذوق . وهي توهي اليك بدون خجل . ولكنني وحيد ، أستند الى عمود - لا .. ليس هناك أي شخص على مرمى البصر . كلهم في بيوتهم ، ربما بجانب آلاتهم الموسيقية ، يضيّطون النغم في أمسياتهم ، ومثل رومانا ، يعزفون ويعيدون عزف أنفسهم بلا تعب . هناك مكبر صوت وضع في البرج ، ومن خلال أغصان الثلج الهائل وفوق الشوارع الخالية ، يطلق نغمات معدنية ملتوية للحن لا يكاد أن يميز - نعم ، أعتقد أنه واحد من الألحان المرحه ، انه « الفبطة للعالم » . ليس هناك من يستمع للموسيقى سواي ، ورغم أنني أصفني، فانتي لم أعد واثقاً . ربما كانت الاسطوانة تعزف شيئاً آخر .

ترجمة : د. منير صلاحى الأصبعى

محتوى العدد

ص

- شعراء الكومونة
د. أحمد سليمان الأحمد
- ١٢٨ ■ د. جمال شعيب
- بول فاليري أو أمبراليية العقل
بيير دو بوادفير
- ١٣٦ ■ قصة من البرازيل -
ماريا ذات الوشاح
جورج أمادو
- ١٥٢ ■ قصة من هنغاريا - على الطريق
ساندور تاتا
- ١٦٣ ■ من شعرنا ٠٠ وشعرهم
يوفس
- ١٧١ ■ نقد مقارن
يوفس اليوسف
- ١٨٩ ■ التقديمة في الأدب والفن
م. كرابشنكو
- ٢٠٢ ■ قصة من ألمانيا - تتصدع الجليد
أرنولد تسفاينغ
- ٢٢١ ■ التراجيديا الأغريقية القديمة
ف. يارخو
- ٢٥٢ ■ في قلب قلب البلاد
وليم غاس
- ٢٦٩

ص

- كلمة المجلة
رئيس التحرير ٣
- مختارات من الشعر
النسوي الكندي
يوسف اليوسف ٥
- الرواية والمجتمع
ميشيل زيرافا ٣٤
- قصة من بلغاريا - ظبية
بوردان يوفكوف ٤٨
- أغنية العجلات
بوردان يوفكوف ٥٦
- مختارات من الشعر
الأمريكي المعاصر
خلدون الشمعة ٦٨
- دراسات في الواقعية - جوهير
النموذجية وأشكالها في الواقعية
سيرغني بتروف ٨٨
- قصة من اليابان - الجسور السبعة
بيكر ميشيمما ١٠٤
- قصة من أمريكا -
حب أبيكاك وموته
كورت فونيهوت ١١٧

الموزع العام في سوريا :

مكتبة حسين النوري - دمشق

الموزع العام خارج القطر :

الشركة العربية للتوزيع ووكلاً لها في الأقطار العربية

الاشتراك السنوي

في البلاد العربية :

٢٤ ل.س

■ البريد العادي

٣٦ ل.س

■ البريد المسجل

في الجمهورية العربية السورية :

للافراد

١٥ ل.س

للدوائر الرسمية

٢٤ ل.س

تضاف تكاليف الطائرة في حالة الاشتراك بالبريد الجوي

الاشتراك يرسل حواله بريدية أو شيئاً أو يدفع نقداً إلى محاسب اتحاد الكتاب العرب

سعر العدد

٣٦٠ درهم

ليبيا

٣٠٠ ق.س

سورية

٦٠٠ مليم

تونس

٣٠٠ ق.ل

لبنان

٦ دراهم

المغرب

٣٧٥ فلس

الكويت

٦ دنانير

الجزائر

٣٧٥ فلس

الأردن

٢٥٠ مليم

السودان

٦ ريالات

قطر

٤٠٠ فلس

العراق

٦ فلس

البحرين

٤٥٠ مليم

مصر

٦٠٠ فلس

السعودية

٦ دراهم

الخليج العربي

٦ ريالات